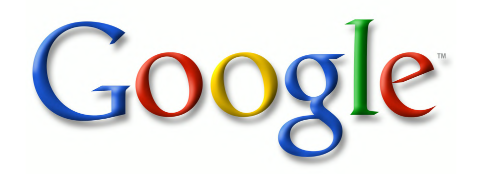
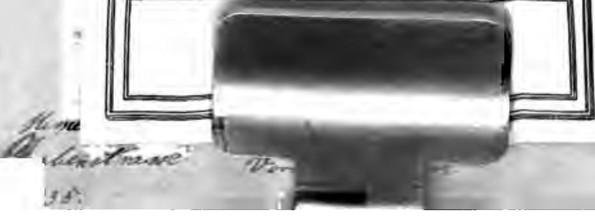




Vers und Reim

auf

der Bühne.

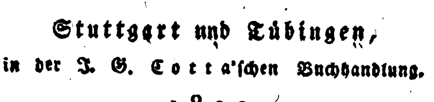
Ein Taschenbüchlein

für

Schauspielerinnen

von

Müllner.



Stuttgart und Tübingen,

in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1822.


BURDACH

Vorwort.

Die folgende Abhandlung wurde für Dilettanten geschrieben, welche die Leitung eines Privattheaters in meinem Wohnorte mir anvertraut hatten, und mich neun Jahre lang (so lange erhielt sich das kleine Institut gegen die Macht der Krähwinkelei) weniger als ihren Spielgenossen, denn als ihren Kunstlehrer betrachteten. Dies wird den Ton erklären, worin sie geschrieben ist. Ihre Herausgabe mag der Umstand in Schutz

nehmen, daß sie denen, für welche sie bestimmt war, in kurzer Zeit Früchte trug, woran ich den Markt der öffentlichen Bühne Mangel leiden sehe.

M.

I.

Vom Scandiren.

„Soll man auf dem Theater die Verse und die Reime hören lassen, oder nicht?". So fragte mich ein junger Schauspieler. Natürlich, war meine Antwort: Man soll, denn wofür wären sie sonst da? „Ja, dann heißt es in den Zeitungen, man scandire," erwiederte er, „und scandirt man nicht; so heißt es wieder, man rädere die Verse, und werfe die Reime weg. Wie soll man es nun machen?" Statt der Antwort erlaubte ich mir die Frage: Wissen Sie, was eigentlich scandiren heißt? Es fand sich, daß er es eigentlich nicht wußte. Sollte nicht manche von den schönen Frauen und Jungfrauen, welche die Privatbühne betreten haben, oder zu betreten geneigt sind, in demselben Falle sich befinden?

Einen Vers scandiren heißt, ihn so sprechen, daß man mit dem Gehör genau wahrnehmen kann, wie derselbe aus seinen Füßen oder Tacten, und jeder Fuß oder Tact aus seinen Sylben oder Noten zusammengesetzt ist. Es ist nemlich jeder Vers für das Verständniß der Frauen und Jungfrauen gar füglich mit der sogenannten Clause einer Tanzmusik zu vergleichen. Was dort Note genannt wird, heißt hier Sylbe, und was dort ein Tact ist, heißt hier ein Fuß. Jeder Fuß hat, wenigstens nach derjenigen Verskunst, welche in unserer Theaterliteratur herrschend ist, entweder zwey Sylben (Jambus ᴗ –, Trochäus – ᴗ, Spondäus – –) oder drey (Dactylus – ᴗᴗ); andere Füße kommen dort in der Regel nicht vor, und da lange Sylben zu kurzen in dem Zeitmaße ihrer Aussprache ungefähr eben so sich gegen einander verhalten, wie Viertheilnoten ♩ zu Achttheilnoten ♪, mithin der Jambus so: ♪♩, der Trochäus so: ♩♪, der Spondäus so: ♩♩, und der Dactylus so: ♩ ♫ gesprochen wird; so haben die Jamben und Trochäen mit dem Dreyachttheiltacte, die Spondäen und Dactylen hingegen mit dem Zweyviertheiltact eine so unverkennbare Aehnlichkeit, daß meine schönen Lese=

rinnen nach dem jambischen Versmaße der Jungfrau von Orleans, und nach dem trochäischen des standhaften Prinzen eine Allemande, nach dem spondäisch=dactylischen des Messias aber eine Ecossaise tanzen können. Will eine von ihnen die Probe machen; so singe sie sich ganz einfach und ohne irgend eine Sylbe über ihr natürliches Zeitmaß hinaus zu dehnen, einige trochäische Verse:

Wie der letzte Laut verklinget,
Der sich unter leiser Hand
Aus der Harfe Saiten schwinget —

oder einige jambische:

Das ist, Gott steh mir bey, des Teufels Wetter,
Mich wundert, daß der Dachstuhl widerhält —

im Tempo eines raschen Tanzes vor, und sie wird augenblicklich fühlen, daß, wenn dazu getanzt werden soll, es im Allemandenpas geschehen muß. Thut sie es mit dactylischen Versen:

Sieh, von der Rose geküßt, erröthet die Blume der Unschuld;
Wenn sich die Liebe dir naht, wirst du erröthen, wie sie?

so wird, sie mag wollen oder nicht, aus dem Allemandenpas der schottische Tanzschritt oder der französische werden. Nimmt sie das Tempo langsamer; so kann sie nach den Jamben und Tro=

chäen ländern, nach den Spondäen und Dactylen hingegen Quadrille tanzen.

Nicht viel anders geht man mit einem Verse um, wenn man ihn scandirt. Man kümmert sich gar nicht um den Sinn seiner Worte. Man spricht die Sylben nach ihrer musicalischen Quantität (Länge oder Kürze) wie Viertheile und Achttheile; man verbindet sie nicht zu Wörtern, sondern zu Verstacten; und man macht je zwischen zwey Füßen eine kleine Pause, ungefähr wie es ein Musiker machen würde, wenn er die Clause eines Tanzes in der Absicht trällerte, um die Tacte derselben sich oder dem Hörer vorzuzählen, und ihm dabey zugleich die Art des Tactes recht bemerklich zu machen. Diese Operation ist daher im Grunde zu nichts tauglich, als zu einer Art von Probe für das Gehör, welche mit einem Verse in der Absicht vorgenommen wird, um zu sehen, unter welche Gattung er gehöre, und ob er prosodisch richtig gebaut sey oder nicht. Sie verhält sich zum sinngemäßen und schönen Sprechen eines Verses ziemlich wie das Tactschlagen oder Tacttrommeln zu dem musicalischen Vortrage einer Melodie, und es ist mithin klar, daß auf dem Theater das eigentliche Scandiren eines Verses nur dann zweckmäßig ist, wenn eine Person vorgestellt werden soll, welche so eben scandirt.

Sollte wider Verhoffen unter meinen Leserinnen eine seyn, die weder tanzen noch Guitarre spielen könnte, und welcher mithin die Gleichnisse, die ich Euterpen und Terpsichoren abgeborgt habe, die Sache nicht deutlich machten; so will ich zu ihrem Nutzen noch die Nachricht beyfügen, daß scandiren ursprünglich ein lateinisches Zeitwort ist, welches soviel als steigen bedeutet. Wenn sie sich einen Menschen vorstellt, der in gleich gemessenem Schritte eine Treppe oder Leiter hinaufsteigt, und dabey die Stufen oder Sprossen zählt; so hat sie für das Auge ein ziemlich entsprechendes Bild von dem, was das Scandiren für das Ohr ist.

II.

Vom Scandiren der Cäsur.

Das eigentliche Scandiren, wie ich es eben beschrieb, hab' ich, Gott sey Dank, auf der deutschen Bühne noch niemals vernommen. Aber die Kritik hat den Sinn des Worts erweitert, um damit einige andere Fehler des Vortrags zu rügen, in welche man viel leichter verfallen kann. Um diese erweiterte Bedeutung des Wortes klar

zu machen, muß ich zuvor von dem Versende und von der Cäsur reden.

Was ein Versende ist, brauche ich den Leserinnen nicht zu erklären. Sie sehen es in jedem metrischen Stück auf dem Papier. Aber die Cäsur, d. h. das Ende des Halbverses, sehen sie in der Regel nicht, und ich kann mithin die Frage erwarten, welche Bewandtniß es mit dieser Abtheilung der Verse in Halbverse habe. Leider hat es damit, soviel die deutsche Verskunst betrifft, eine noch ziemlich bunte und ungeregelte Bewandtniß, von welcher ich den wißbegierigen Frauen und Jungfrauen hier nur dasjenige offenbaren kann, was ihnen zum Behuf des Sprechens auf der Bühne am allernöthigsten seyn möchte zu wissen.

Ich habe oben den Vers mit der Clause eines Tanzes verglichen. Alle Gleichnisse hinken. Die Clausen der gewöhnlichen Tänze haben acht Tacte, in der Regel nicht mehr und nicht weniger. Die Verse hingegen, welche auf der deutschen Bühne gehört zu werden pflegen, haben (einige wenige Fälle, z. B. in Werners Dichtungen ausgenommen) immer nur sechs, fünf, oder weniger Füße. Nun hat der Mensch die Eigenheit an sich, jedes Ganze, welches ihm ein wenig lang vorkommt, zur Bequemlichkeit seines Auffassungsvermögens,

durch Abtheilungen zu zerlegen. Sechs Verstacte sind ihm für die Gesammtauffassung derselben schon zu viel, daher theilt er jeden Sechsfüßler gleichsam zur Bequemlichkeit des Genusses, den ihm der Rhythmus gewährt, gern in zwey Dreyfüßler ab, und die deutschen Verskünstler nennen das Ende des ersten Dreyfüßlers die Cäsur, auf deutsch, den Einschnitt. Ich rede jedoch hier blos von den deutschen, auf der Bühne gewöhnlichen Sechsfüßlern, welche Alexandriner heißen, und in der Regel jambische Füße haben. Die Besten davon, die Goethe'schen zum Beyspiel, sind meistentheils so eingerichtet, daß man den Ort der Cäsur ganz deutlich wahrnimmt, und kaum umhin kann, sie wie Dreyfüßler zu lesen, wovon die ungeraden Zahlen reimlos, die geraden gereimt sind. Z. B.

> Schon wieder auf den Ball?
> Im Ernst, Herr Schwiegersohn,
> Ich hab' sein Rasen satt,
> Und dächt', er blieb davon, u. s. f.

Aber so machen auch die besten Dichter ihre Alexandriner nicht immer. In diesen, zum Beyspiel:

> Zwey Menschen, beyde gut und treu ihr Lebelang
> Verklagen sich — Mir wird um meine Sinne bang,

ist die Cäsur schon weit weniger bemerklich, und in folgenden:

> Wohl löblich ist der Eifer, den ihr Brüder zeigt,
> Allein die Gottheit fordert mehr, und Brama schweigt,

ist gar keine anzutreffen, da der dritte Tact mitten in einem Worte zu Ende geht, und man sie also nicht als Dreyfüßler sprechen kann, ohne nach der ersten Sylbe von Eifer und fordert einen Halt zu machen, oder auf diese Sylben einen hervorstechenden Ton zu legen, welcher das Auffassen des Sinnes erschweren würde.

Thut dieß nun in solchen Fällen der Sprechende; bezeichnet er da, wo der Dichter es an der Cäsur ganz hat fehlen lassen, den Ort im Verse, wo sie seyn sollte: oder läßt er eine wenig bemerkliche zu stark hören; so werfen ihm die Kritiker vor, daß er scandire.

Diese declamatorische Sünde kann nicht nur an den Sechsfüßlern der Bühne, sondern auch an den Fünffüßlern begangen werden. Man sollte glauben, die Fünffüßler könnten nie Cäsur haben, weil sie ohne Zerschneidung Eines Tactes nicht in zwey gleiche Hälften getheilt werden können. Aber dem ist nicht also. Es giebt bisweilen auf der Bühne einen Fünffüßler, welcher dem Pentameter der Alten nachgebildet ist, und dessen Cäsur eben darum recht deutlich hervortritt, weil

Ein Tact getrennt wird, so, daß die Eine Note davon den Schluß des ersten, und die andere den des zweyten Halbverses, mithin das Versende bildet. Z. B.

In dem be | scheidenen | Strauß || liegt Be | deu-
tung und | Sinn.

Ja, auch die auf der Bühne gewöhnlichen Fünffüßler, die man Vorzugsweise Jamben nennt, schließen nicht unbedingt den Begriff der Cäsur aus, wiewohl sie hier nie in die Mitte des Verses fallen kann, sondern entweder zwischen den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Fuß. Z. B.

Ein anderes Gestirn, ein anders Licht
Erheitert mich. Und, wie in dunklen Grüften,
Das Mährchen sagt's, Carfunkelsteine leuchten,
Mit herrlich mildem Schein der öden Nacht
Geheimnißvolle Schauer hold beleben;
So — u. s. f.

Der erste dieser Verse hat seine Cäsur nach dem dritten Tacte, und wer sie nach dem zweyten hören läßt, scandirt nicht nur, sondern noch obendrein falsch.

Der zweyte und dritte hat sie nach dem zweyten Fuße, der vierte wieder nach dem dritten Tacte, und der fünfte nirgends.

Bey Versen von weniger als fünf Füßen ist in der Regel von Cäsur gar nicht die Rede, und wer z. B. im Vortrag der Vierfüßler die Versmitte durch Anhalten der Stimme bezeichnet, wenn nicht zufällig eine Interpunction sich daselbst befindet, der scandirt.

Hier sind einige solche vierfüßige Thiere aus meiner eignen Arche:

Erkoren für die Ewigkeit,
Malt er im Lauf, den er vollbringet,
Ihr Bild gern auf das Blatt der Zeit:
Die Schlange, die zum Kreis sich ringet.

Den zweyten Vers theilt das Comma für das Ohr wie für das Auge in zwey gleiche Hälften; wer aber die übrigen eben so sprechen wollte, der würde scandiren, und der Fehler würde bey dem vierten am bemerkbarsten seyn, weil hier ein Comma in die Mitte des zweyten Fußes fällt.

Hoch auf Felsen, wo der Aar
Um beeiste Spitzen kreiset,
Kämpfet in der Nacht der Föhren,
Trauend seinen Stahlgewehren,
Wild, der Jäger mit dem Bären.

Hier würde derselbe Fehler begangen werden, wenn man alle diese Verse wie den ersten sprechen wollte. Den letzten hab' ich in der That ein=

mal so vortragen hören, daß er lautete, als ob ich geschrieben hätte:

> Wilder Jäger, mit dem Bären.

Uebrigens gilt alles, was ich hier in Bezug auf Jamben über diesen Fehler gesagt habe, auch von Trochäen und spondäisch-dactylischen Versen. Sechsfüßige Trochäen kommen zwar in der Regel nicht vor auf der Bühne; aber sie könnten doch vorkommen. Wer hätte mir es z. B. wehren wollen, die Worte Elvirens in der Schuld:

> Ausgeklungen waren meiner
> Harfe Lieder, Grabgedanken
> Zogen schwärz in mir vorüber u. s. w.

so abzutheilen:
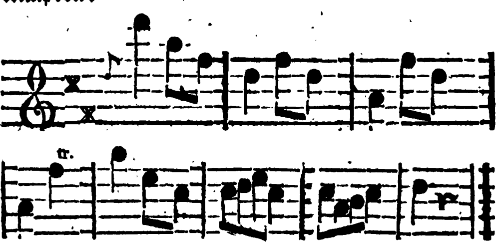
> Ausgeklungen waren meiner Harfe Lieder,
> Grabgedanken zogen schwarz in mir vorüber?

Dann würden sie (nach den Worten waren und zogen) eine Cäsur haben, und einen ganz andern Tonfall fordern.
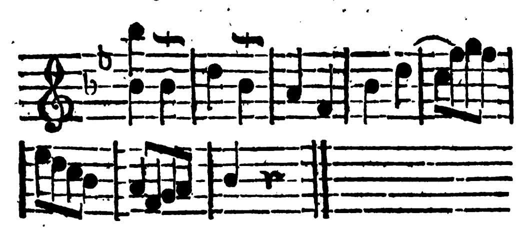
Endlich kann die Cäsur nicht blos durch ein Anhalten der Stimme, sondern auch durch die Modulation, durch Wechsel des Tempo, und überhaupt durch den Tonfall bezeichnet werden. Das Letztgenannte fordert eine Erläuterung.

Meine Leserinnen, wenn sie Noten lesen können, mögen die Güte haben, sich einmal fol-

gende Ecossaisenclause vorzuträllern oder vorzuklimpern:



und sie werden sofort bemerken, daß der Tonsetzer hier die beyden Halbclausen deutlich von einander geschieden hat, nicht blos durch das kurze Trillerchen auf der letzten Note des vierten Tactes, sondern auch dadurch, daß der fünfte Tact Tonverhältnisse enthält, welche denen des ersten ähnlich sind, so daß man gar deutlich empfindet, es sey hier ein Satz geendiget, und gehe ein neuer, dem vorigen ähnlicher an. Belieben dieselben aber diese Clause zu trillern:



so werden sie wahrnehmen, daß hier die sehr merkliche Unähnlichkeit gerade dieselbe Wirkung, wie dort die Aehnlichkeit hervorbringt, indem der Uebergang aus den Viertheilnoten in die Achttheile den Abschnitt beyder Halbclausen bezeichnet.

Etwas im Wesentlichen ganz Gleichartiges findet auch bey Versen statt. Nicht nur der Dichter kann durch Uebergänge dieser Art:

> Der Morgen graut, im Hain erwachen die Chöre der Vögel,

oder durch Wiederkehr des ersten Fußes nach dem dritten:

> Er zahlt verdrießlich, doch er zahlt; was will sie mehr?

und noch auf manche andere Art, für das Ohr die Halbverse scheiden. Auch der Sprecher kann es auf eine ähnliche Weise; er darf zum Beyspiel nur die Töne im zweyten Halbverse in eben dem Verhältnisse auf einander folgen lassen, wie sie in dem ersten auf einander folgten, oder auch in einem gerade umgekehrten; er darf beym Anfange des zweyten das Tempo ändern, oder auch nur die letzte Sylbe des ersten durch den Ton herausheben; so hört man die Cäsur auch ohne daß er die Stimme dabey anhält, und wenn er das so macht, daß man wahrnimmt, er wolle weiter

nichts damit, als die Cäsur hören lassen; so werden die Kunstrichter von seinem Gehör sagen, er scandire dieselbe, oder auch wohl gar, er singe, statt zu reden.

III.

Vom Scandiren des Versendes.

Ich hoffe, im vorigen Kapitel deutlich gemacht zu haben, daß es Verse mit und ohne Cäsur giebt. Ein Ende hingegen muß jeder Vers haben; aber was für eins? Das ist die Frage bey jedem Verse, wie bey jedem Menschen. Zuvörderst ist es auf dem deutschen Theater Regel (und es wird gut seyn, es bey dieser Regel zu lassen), daß das Ende eines Verses allezeit auch das Ende seines Endwortes sey. Die Griechen zwar schlosen bisweilen einen Vers mitten in seinem letzten Worte, und fiengen den folgenden mit dem Reste dieses Wortes an. Dieß machen wir ihnen aber nicht nach, es wäre denn etwa in den metrischen Uebersetzungen ihrer Werke. Ja, wir lassen es nicht einmal gern dabey bewenden, daß ein Vers-

ende auch zugleich Ende eines Wortes sey. Leute von zartem Gehör lieben an dieser Stelle vorzüglich ein solches Wort, bey welchem die Stimme entweder ein wenig anhalten, oder sich heben, oder merklich sinken kann, ohne daß dadurch dem Hören das Geschäft erschwert werde, den Sinn der Worte zu fassen, aus welchen der Vers nebst seinen Vorgängern und Nachfolgern zusammengesetzt ist. Daher behaupten den ersten Rang diejenigen Endwörter, welche ein Interpunctionszeichen, als da sind: Punct, Doppelpunkt, Commapunct, Comma, Fragzeichen, Ausrufungszeichen, Einschaltungsklammer und Unterbrechungszeichen (Gedankenstrich), unmittelbar hinter sich haben; indem hier die Stimme unfehlbar ein wenig anhalten darf, weil sie anhalten muß. Wer Kunstwörter liebt, der kann, da die Interpunctionslehre in die Sprachlehre gehört, diese Art von Versende füglich das grammatikalische nennen. Eine zweyte Gattung ist das recitatorische. Im Sprechen pflegt man bisweilen auch da, wo kein Interpunctionszeichen sich befindet, einen kleinen Halt mit der Stimme zu machen, entweder um einem eben ausgesprochenen Worte desto mehr Nachdruck, und gleichsam Zeit zu geben, vor dem folgenden in das Fassungsvermögen des Hörers einzudringen, oder auch um

dem nächstfolgenden Worte oder Satze dessen besondere Aufmerksamkeit zu verschaffen. Z. B.

Die Flucht ergreif' ich vor der ungeheuren Schlange,
Doch wehe mir, ein Bär
Schleicht brummend näher in dem schmalen Gange;
Vorbey zu kommen fehlt's an Raume,
Am Raum, zu bleiben; Schlang und Bär sind nah,
Die Rachen öffnen sich, mich anzubeißen, da
Erwach' ich schwitzend aus dem bangen Traume.

Das Ende des zweyten und des sechsten Verses ist recitatorisch. Ein geschickter Sprecher wird bey dem Worte Bär eine Achttheilnote pausiren, um die Vorstellung von dem Unthier in dem Hörer recht lebendig werden zu lassen, und bey dem Worte da wird er vielleicht noch länger anhalten, um die Erwartung zu spannen, die er täuschen will. Die übrigen fünf Verse haben grammatikalische Enden, und wer diese Beschreibung so spricht, daß für den Hörer die Verse durch Pausen sich deutlich von einander scheiden, dem kann der Vorwurf des Scandirens nur dann gemacht werden, wenn er mit der Stimme länger pausirt, als es zu diesem Behuf nöthig ist.

Weit leichter kann man in diesen Fehler verfallen, wo der Dichter die Verse nicht auf diese Art getrennt, sondern sie vielmehr durch den sogenannten Ueberschritt (Enjambement) mit

einander verbunden hat. Jeder Vers, der weder ein grammatikalisches, noch ein recitatorisches Ende hat, endiget mit einem Ueberschritt, indem der Redesatz, welchen er auszudrücken anfängt oder fortfährt, ohne alle Stimmpause in den nächstfolgenden Vers herüber greift. Z. B.

O stille, Prinz, von diesen kindischen
Geschichten, die mich jetzt noch schamroth machen. —
Zerreißen konntest du mein Herz, doch nie
Von dir entfernen. Dreymal wiesest du
Den Fürsten von dir, dreymal kam er wieder.

Hier ist der erste, dritte und vierte Vers offenbar so beschaffen, daß die Stimmpause das Versende auf Kosten der Leichtigkeit und Annehmlichkeit der Auffassung bezeichnen würde. Nicht ganz derselbe Fall ist es hier:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden; ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe u. s. f.

wo die Schlußwörter ein kleines Anhalten der Stimme (ein Appuyiren) zur Verstärkung des Nachdrucks erlauben, wenn gleich die Betonung allein dazu hinreichen könnte.

Wer nun einen überschreitenden Vers so spricht, als ob er ein grammatikalisches oder ein recitatorisches Versende hätte, der scandirt ihn, wenn er gleich weder die Cäsur, noch

die Versfüße auf eine unangenehme Weise hören läßt.

Wie die Cäsur, so kann auch das Versende ohne Stimmpause, durch Tongebung, im Sprechen herausgehoben, und auf diese Weise des Ueberschritts ungeachtet der Vers dem Gehör bemerklich gemacht werden. Geschieht dieß auf eine zu grelle oder Sinnstörende Art, so ist wiederum der Fehler des Scandirens da. Die oben angeführten Verse aus Schillers Karlos:

> Zerreißen konntest du mein Herz, doch nie
> Von dir entfernen. Dreymal wiesest du
> Den Fürsten von dir u. s. f.

mögen als erläuterndes Beyspiel dienen. Das Ende des ersten kann sehr schicklich dadurch bezeichnet werden, daß der Sprecher das Wort nie etwas gehalten, ungefähr wie ‾ ausspricht, gleichsam als ob er in diese Eine Sylbe die ganze Tonkraft zusammendrängen wollte, welche das Wort niemals oder nimmermeht erfordern würde. Bey dem zweyten Verse geht das nicht. Ein gehaltener Ton auf Du würde von diesem Worte eine Wichtigkeit ahnen lassen, die es hier nach dem Sinne des ganzen Redesatzes nicht hat. In solchen Fällen muß es der Sprecher dem Hörer überlassen, das Versende von selbst wahrzuneh-

men, das heißt, zu fühlen, daß gerade hier die Anzahl der Tacte, die zu diesem Verse gehören, vollendet ist, ungefähr wie ein Mensch, der im Dunkeln die oft betretenen Thürstufen eines Hauses herabsteigt, und, auch ohne sie zu zählen, recht gut weiß, wenn er von der Letzten auf das Pflaster der Straße herunter schreitet.

So viel vom Scandiren. Zu viel, werden meine Leserinnen sagen; wenn wir nicht scandiren sollen, was brauchen wir zu wissen, wie man scandirt? Aber wer die Sünde genau kennt, der vermeidet sie am sichersten. Von dieser Regel sind nur die angenehmen Sünden ausgenommen, unter welche das Scandiren nicht gehört.

IV.

Vom Rädern der Verse.

Es ist eine bekannte Sache, daß im gemeinen Leben die Menschen nicht in Versen mit einander zu reden pflegen. Daraus haben ehedem die Theaterpractiker gefolgert, daß auf der Bühne, die eine Nachahmung des Lebens seyn soll, Verse etwas Unnatürliches wären. Da gleichwohl die Poeten nicht davon abzubringen gewesen sind, Schau-

spiele in Versen zu schreiben; so hat man von Seiten der Theaterleute mancherley Mittel angewendet, die unnatürlichen Geschöpfe umzubringen. Das sinnreichste, und am meisten durchgreifende davon war folgendes: Die Bühnenvorsteher ließen die Rollen metrischer Stücke so ausschreiben, daß sie auf dem Papier wie Prosa aussahen, und man weder Anfang noch Ende der Verse mit dem Auge unterscheiden konnte. Die Schauspieler lernten sie nun wie Prosa, und sprachen sie auch wie Prosa. Das nun ist es, was heut zu Tage die Kritiker Verse tödten, und, wenn sie recht böse werden, sogar Verse rädern zu nennen pflegen. Es ist der dem Scandiren gerade entgegengesetzte Fehler, und die verschiedenen Arten desselben lassen sich am bequemsten übersehen, wenn man die Gegenstände, an denen jenes Verbrechen verübt werden kann, in umgekehrter Ordnung betrachtet. Man kann rädern die Versenden, die Cäsur, und die Füße.

Das erste geschieht, wenn man überschreitende Verse, die sich durch Tongebung für das Gehör scheiden lassen, ohne diese Scheidung vorträgt, und wenn man Verse, welche grammatikalische oder recitatorische Enden haben, wie überschreitende spricht. An überschreitenden, welche ihrem Sinne und ihrer Bauart nach die Sonderung durch

Vorgebung nicht zulassen, kann dieser Todtschlag eigentlich gar nicht verübt werden. Sie haben gleichsam todtgeborne Enden, und wer sie lebendig machen wollte, würde den Sinn tödten, oder wenigstens krank machen: er würde scandiren.

Die Cäsur wird getödtet, wenn man Verse, welche Cäsur haben, so spricht, als ob sie keine, oder auch, als ob sie dieselbe an einem Orte hätten, wo sie nicht ist.

Endlich werden den Versen die Füße gerädert, wenn man sie wider den, ihnen zukommenden Tact, oder auch ohne allen Tact spricht.

In allen diesen Mitteln, Verse umzubringen, ist inzwischen noch eine gewisse Methode, wie in den Heilungsarten mancher gelehrten Aerzte; und es giebt Verse von einer so gesunden Natur, daß es oft kaum möglich ist, ihnen damit an's Leben zu kommen. In solchen Fällen helfen die Versfeindlichen Theaterleute sich ohne Methode. Können sie die Verse nicht so sprechen, als ob sie Prosa wären; so machen sie Prosa daraus, indem sie Sylben und Wörter verschlucken, weglassen, hinzusetzen, mit andern, nicht in den Tact passenden, vertauschen, die Wortfügung verändern, und so mit unfehlbaren Gewaltstreichen Versende, Cäsur und Tact auf einmal zerstören.

Für diese Sünden haben die Kritiker noch keine Kunstnamen erfunden, es wäre denn etwa für das Verschlucken der Sylben und Wörter. Das nennen die Unhöflichen unter ihnen: die Verse fressen.

V.

Von den Reimen.

Es kann seyn, daß meine Leserinnen die Lehre vom Scandiren und Rädern der Verse ein wenig langweilig gefunden haben. Ich hoffe aber, daß die Lehre von den Reimen sie dafür entschädigen soll: denn hier wird von dem Unterschiede des weiblichen und männlichen Geschlechts, ja sogar von Vermählungen und Umarmungen die Rede seyn.

Reime sind bekanntlich Versendungen, welche ähnlich lauten. Aber nicht alle ähnlich lautenden Versendungen sind Reime, sondern nur diejenigen, welche eine gewisse, bestimmte Aehnlichkeit des Lautes mit einander haben. Eine Aehnlichkeit des Lautes muß natürlich ihren Hauptsitz in den lauten Buchstaben, oder sogenannten Selbstlautern haben. Und da Reime in

der Regel den Zweck haben, daß sie helltönend in's Ohr fallen sollen; so sind es die langen, nicht die kurzen Sylben, deren Aehnlichkeit der Keim des Reimes ist. Zwey lange Sylben nun reimen sich auf einander, wenn ihre Selbstlauter, und, im Fall Mitlauter darauf folgen, auch diese Mitlauter, ähnlich oder gleich lauten, wenn schon diejenigen Mitlauter, welche dem Selbstlauter vorangehen, einander ganz unähnlich klingen. So reimen sich Last und Hast; Last und Land aber reimen sich nicht. Geben die Selbstlauter mit ihrem Gefolge von Mitlautern einen gleichen Gesammtlaut; so nennen wir den Reim einen reinen; ist dieser Gesammtlaut blos ähnlich; so heißt der Reim ein unreiner. So reimen sich Band und Wand rein; bunt und kund, Tag und nach, Hoch und doch, Näh', Höh' und seh', liebt und übt u. s. f. unrein auf einander. Sylben, die bey verschiedenem Sinne völlig gleichen Laut geben, z. B. Stand (der Stand) und stand (ich stand) kann man überreine Reime nennen; ist aber auch der Sinn wieder derselbe, z. B. Land und land (Vaterland); so sind es genau genommen gar keine Reime, weil es bey allen Reimen ungefähr eben so, wie nach manchen Kunstlehrern bey allem Witz, eigentlich darauf abgesehen ist, durch das

Hervorheben zufälliger Aehnlichkeiten zu ergötzen, welche an wesentlich verschiedenen Dingen sich finden.

Versendungen nun, welche in einer langen Sylbe bestehen, nennt man männliche, und wenn sie auf einander sich reimen; so heißen sie männliche Reime, gleichsam als ob eine Nachdrucksvolle Einsylbigkeit ein unterscheidendes Merkmahl des sogenannten stärkern Geschlechts wäre.

Daß die Kürze nicht Vorzugsweise eine Tugend des schönen Geschlechts ist, behaupten die Menschenkenner nicht ohne Grund. Nichtsdestoweniger werden die kurzsylbigen Versendungen weibliche genannt, und wenn die vorhergehenden langen Sylben sich auf einander reimen, die folgenden kurzen aber vollkommen gleichlautend sind, wie z. B. Ränder und Bänder, Nüsse und Küsse, Büsen und Musen; so nennt man sie weibliche Reime. Da sich Namen am besten merken, wenn man sich irgend einen Grund ersinnt, aus welchem sie der Sache gegeben worden seyn könnten; so habe ich mir für diese Benennungen den Grund ausgedacht, daß Frauen, wenn sie die Hauptsache ausgesprochen haben, immer gern noch etwas Nebensächliches nachbringen, und im Nebensächlichen oft ganz vorzüglich eigen-

sinnig sind. Etwas Aehnliches thun die weiblichen Reime: sie lassen der langen Haupt- und Reimsylbe noch eine Nebensylbe folgen, auf die man kaum hört, und während sie in der Hauptsache mit der bloßen Aehnlichkeit sich begnügen, dringen sie in Betreff der Nebensache auf eine so vollkommene Gleichheit, daß man es kaum wagen kann, die Versendungen streiten und leiden, Thaten und baden u. a. m. Reime zu nennen, blos weil t ein wenig anders als d lautet. Inzwischen laufen die eben angeführten zur Noth als unreine mitunter, so gut wie Ende und Hände, kehren und stören, und nur Lippen und Ribben sind etwas Ungereimtes, wenn man nicht Rippen schreiben und sprechen will.

Unter die weiblichen Reime rechne ich auch diejenigen, wo der Reimsylbe zwey kurze Sylben folgen, z. B. ehlige und heilige, singende und klingende und dergleichen mehr. Ja, ich nenne sie auch wohl bisweilen geschwätzige Reime, obwohl sie eigentlich dactylische heißen sollten. Von den spondäischen Versendungen hab' ich in Bezug auf den Reim wenig zu sagen. Reine Spondäen (— —) giebt es im Deutschen nicht viel. Wahrheit und Klarheit, Sehn sie? und Gehn sie? sind mehr Trochäen (— ◡).

Und kommt ja ein wirklicher Spondäus vor, wie z. B. Windsbraut; so bringen die reimenden Poeten ihn nicht leicht an die Enden der Verse, weil die Reime darauf selten sind. Inzwischen ließe sich allenfalls auf Windsbraut der doppelt männliche Rindshaut, oder der hartlautende Kindsbraut (Braut eines Kindes, eines fürstlichen z. B.) denken, welcher ein spondäisch = weiblicher genannt werden könnte. Vorhaupt, einschraubt, todt glaubt wären allenfalls spondäische in einfach männlicher Reimform, im Grunde aber ein Zwittergeschlecht: nicht aecht männlich, weil die Reimsylbe ihrer Vorgängerin an Gewicht nicht merklich überlegen ist; und nicht weiblich, weil sie den Schluß macht.

Meine Leserinnen haben gesehen, daß der Unterschied der Geschlechter nicht blos bey den Reimen, sondern auch bey reimlosen Versendungen vorkommt. Wenn Posa erzählt:

> Er kommt! Er sieht! Er liebt! Die neue Regung
> Erstickt die leis're Stimme der Natur,
> Der Oheim wirbt um seines Neffen Braut,
> Und heiligt seinen Raub vor dem Altare;

so endiget er den ersten und letzten Vers weiblich, und die beyden mittleren männlich. Derselbe Unterschied findet sich aber auch bey der Cäsur

und bey dem Verstacte wieder. Ein Halbvers, der mit einer langen Sylbe schließt:

Ich laufe hin und her, die Treppen auf und nieder,

bildet eine männliche Cäsur, wenn gleich die Versendung weiblich ist. Dagegen hat dieser Vers:

Rings herum im Kreise steht der Ritter Schaar,

bey männlichem Ausgang einen weiblichen Einschnitt und der folgende:

Sieh des Himmels erhabenes, Sternebesätes Gefild,

sogar eine geschwätzige (dactylische) Cäsur. Der Jambus (Genuß) ist ein männlicher, der Trochäus (Liebe) so wie der Dactylus (zärtliche) ein weiblicher, und der Spondäus (Nordwest) ein zwitterhafter Tact.

Ich hoffe, diese Bemerkungen werden den Frauen und vor allen den öffentlichen Schauspielerinnen, die trockne Lehre von den Verstacten, Einschnitten und Ausgängen anziehender machen; und ich ersuche daher die Kunstrichter, es mit denselben nicht genauer zu nehmen, als mit der modernen Eintheilung der Erde in die männliche und weibliche Hemisphäre. Eine Eintheilung, welche

erfunden zu seyn scheint, um die Primaner zum Studium der Geographie anzureizen. Doch kehren wir zu den Reimen zurück.

Ueberall, wo es ein männliches und ein weibliches Geschlecht giebt, da ladet die Natur der Sache zu Vermählungen ein. Die regelmäßigste Vermählung, man könnte sagen, die Anstandsehe der männlichen und weiblichen Reime, finden wir in den Alexandrinern der französischen Tragödie, wo in der Regel die ganzen fünf Akte hindurch neben jedem weiblichen Reime ein männlicher steht. Nach diesem Musterbilde ist z. B. das Trauerspiel Codrus (von Chronegk) gereimt:

So wird dein zärtlich Herz der Thränen niemals müde?
Quält dich ein ew'ger Gram, betrübte Philaide?
Ich ehre deinen Schmerz; doch folg' ihm nicht zu sehr:
Die Klagen sind umsonst; und Medon ist nicht mehr.
Die Götter wollen nicht der Schwermuth Wunsch verstatten,
Kein Geist entreißet sich dem blassen Reich der Schatten.
Dein Herz ist allzugroß, zu zärtlich, zu getreu!
Der Tugend Uebermaaß ist nie von Fehlern frey u. s. f.

Des Anblicks einer solchen langen Reihe von Eheleuten, die Hand in Hand anständig spazieren gehen,

wird man leicht ein wenig früher müde, als Philaide ihrer Thränen um Medon. Man sieht zwar die Pflicht, nemlich die Wohlstandspflicht, welche Tänzer und Tänzerin in der Polonaise zusammenfügt; aber nicht die Liebe, welche die Arme der Walzenden umschlingt. Den letztgenannten Anblick gewähren uns die männlichen und weiblichen Reime, wenn sie sich kreuzen:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum;

oder wenn das eine Geschlecht das andere umarmt:

Seyd umschlungen Millionen,
Diesen Kuß der ganzen Welt.
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein guter Vater wohnen.

Doch auch Männer mit Männern, Frauen mit Frauen, obschon sie sich nicht vermählen können, gehen bisweilen neben oder hintereinander spazieren, walzen mit einander und umarmen sich. Eben so ist es mit den Reimen, und unabhängig vom Geschlechtsunterschiede ist daher die Eintheilung der zweyarmigen Reime in platte, gekreuzte und umarmende begründet.

Diese Eintheilung ist erschöpfend, so lange nur von zweyarmigen Reimen, und höchstens von

den vier Armen Eines Reimpaares die Rede ist. Wo Ein Reim mit seinen beyden Armen allein steht, da ist er allezeit platt; man müßte ihm denn etwa diesen Namen für den Fall streitig machen wollen, wo reimlose Versendungen zwischen seinen beyden Armen liegen. Unter einem Paare zweyarmiger Reime ist keine andere Zusammenstellung möglich, als entweder das schlichte Aufeinanderfolgen beyder Reime, oder die eben bemerkte doppelte Verschränkung ihrer vier Arme. Sobald hingegen entweder mehr als zwey Reime, oder Reime, die mehr als zwey Arme haben, z. B. Haube, Glaube, Schraube, Taube u. s. f. zu einem Ganzen verbunden werden sollen; so werden andere, und so mannichfaltige Verschlingungen möglich, daß es nur das Gedächtniß nutzloser Weise überladen würde, wenn man jeder Möglichkeit einen besonderen Namen geben wollte. *) Man nennt die mehrarmigen

*) D. Nürnberger hat ausgerechnet, daß 8 Reimzeilen, von denen je 2 und 2 reimen sollen, (also 4 zweyarmige Reime) 105 verschiedene Reimformen möglich machen. (S. das Tübing. Lit. Bl. 1820. Nro. 108. S. 430.) Mathematiker, welche wissen, daß 8 Dinge, und also auch 8 Wörter, in 40320 verschiedene Ordnungen gestellt werden können, dürften versucht werden zu glauben, er habe sich in sei-

Reime, wenn sie ohne Verschränkung ihrer Arme auf einander folgen, ebenfalls platte, und die

---

nem Schaden verrechnet — habe zu wenig Reimordnungen gefunden. Den Poeten hingegen wird es zu viel scheinen, und diesen geschieht vielleicht ein Dienst damit, wenn ich sie überzeuge, daß der Mann vollkommen recht hat.

Zwey zweyarmige Reime geben, wie wir gesehen haben, drey verschiedene Reimformen: die platte, die gekreuzte, und die Umarmung. Wie viel geben drey dergleichen Reime?

Da dieser Fall sechs Zeilen voraussetzt; so leuchtet ein, daß die erste Zeile entweder mit der zweyten, oder mit der dritten, oder mit der vierten, oder mit der fünften, oder mit der sechsten reimen kann. Die veränderte Entfernung zweyer Reimarme von einander ändert auch die Reimform, und folglich sind fünf verschiedene Reimformen bereits außer allem Zweifel. In jedem der eben gedachten fünf Fälle bleiben aber vier Zeilen übrig, von denen je zwey und zwey reimen. Dieß giebt denn, für jeden Fall, drey verschiedene Reimformen, indem diese vier Zeilen, unter sich, platt oder gekreuzt oder umarmend reimen können, und folglich sind der möglichen Reimformen für drey zweyarmige Reime drey Mal fünf = 15.

Setzen wir nun, es seyen der Reime vier gegeben; so haben wir acht Zeilen, und es entstehen schon daraus, daß Zeile 1 mit 2, 3, 4, 5, 6, 7 oder 8 reimen kann, sieben verschiedene Reim-

übrigen verschlungene Reime, gleichviel ob die Verschlingung unter mehr als zwey Armen, oder unter mehr als zwey Reimpaaren statt findet. Ist in der Verschlingung Symmetrie wahrzunehmen; so wird sie immer auf eine oder die andere Art als eine Zusammensetzung oder Abart

---

formen. In jedem dieser sieben Fälle bleiben sechs Zeilen (mit drey zweyarmigen Reimen) übrig. Diese lassen denn, in jedem der sieben Hauptfälle, eben gezeigter Maaßen funfzehn Veränderungen zu, und folglich sind der möglichen Reimformen für vier zweyarmige Reime sieben Mal funfzehn = 105.

Meinen Leserinnen wird das kaum klar genug seyn; den Mathematikern aber zu klar; für diese will ich es denn ein wenig dunkler geben.

Weil die Anzahl der möglichen Reimformen für eine gegebene Anzahl zweyarmiger Reime gefunden wird, indem man die Anzahl der gegebenen Reimzeilen weniger Eins in die Anzahl der, bey Einem Reime weniger, möglichen Reimformen multiplicirt; so sey die gegebene Anzahl der Reime = n, folgends die Anzahl der gegebenen Zeilen = 2n, und es ist die gesuchte Anzahl der Reimformen $X = (2n-1).(2n-3).(2n-5).(2n-7)\ldots 1.$ Q. e. d. Das heißt auf deutsch: Multiplicire alle ungeraden Zahlen von 1 an bis zur Anzahl der gegebenen Zeilen in einander; so findest du, was du suchst.

der obigen drey Gattungen anzusehen seyn. Die ersten acht Verse eines Sonnets z. B.

> Kraft der Laute, die ich rühmlich schlug,
> Kraft der Zweige, die mein Haupt umwinden,
> Darf ich dir ein hohes Wort verkünden,
> Das ich längst in meinem Busen trug.
> Junger Aar, dein königlicher Flug
> Wird den Druck der Wolken überwinden,
> Wird den Weg zum Sonnentempel finden,
> Oder Phöbos Wort in mir ist Lug. —

zeigen uns Ein Paar vierarmiger Reime, von denen je zwey männliche Arme einen platten weiblichen Reim umschließen. In Bürgers hohem Liede:

> Schweig, o Chor der Nachtigallen,
> Mir nur lausche jedes Ohr!
> Murmelbach, hör' auf zu wallen,
> Winde, laßt die Flügel fallen,
> Rasselt nicht durch Laub und Rohr,

ist ein zweyarmiger männlicher mit einem dreyarmigen weiblichen vermählt. Der männliche umarmt zwey Glieder des weiblichen, und betrachtet man die letztgenannten als Ein Glied, so erscheint die Form der gekreuzten Reime. In der folgenden Halbstrophe:

> Hall in jedem Elemente,
> Hall in Garten, Hain und Flur

Jeden Laut, der irgend nur
Meine Feyer stören könnte,
Halt den Odem an, Natur!

wiederholt sich diese Verflechtung mit dem einzigen Unterschiede, daß hier der männliche Reim dreyarmig, und der weibliche zweyarmig ist. In den bekannten achtzeiligen Stanzen kreuzen sich zwey dreyarmige Reime und ein platter schließt den Reigen. Die Terzinen, welche am Anfang und am Ende einen zweyarmigen, in der Mitte aber dreyarmige Reime haben, verschlingen ihre dreyzeiligen Strophen durch Kreuzung der Reime zu einer fortlaufend zusammenhängenden Kette, weshalb ich mich der Kürze halber auf die Zueignung der Schuld an die Leser beziehe. In diesen Versen:

Wenn sein Auge Küsse heischet,
Blitzt's oft furchtbar drin empor,
Es durchzuckt mich, wie ein Strahl,
Und der Gatte meiner Wahl
Kommt mir wie ein Raubthier vor,
Das mich liebt, und mich zerfleischet,

wird der platte männliche Reim (Strahl und Wahl) von einem männlichen umarmt, und beyde werden wieder von einem weiblichen umschlungen. Stunden sie in dieser Ordnung: heischet, empor: Strahl, vor, Wahl, zerfleischet; so würde der weibliche zwey gekreuzte männliche umarmen.

Zwey platte männliche umarmt er, wenn die mittleren vier Versendungen so stehen: empor, vor, Strahl, Wahl. Und ordnet man endlich alle sechs Arme so: zerfleischet, empor, Strahl, heischet, vor, Wahl; so entsteht eine symmetrische Verflechtung, die mit der Kreuzung den Umstand gemein hat, daß die beyden Arme jeden Reimes durch gleiche Entfernungen von einander geschieden sind.

Wären hingegen diese sechs Wörter an den Ausgängen der Verse so geordnet: Strahl, zerfleischet, Wahl, empor, heischet, vor; so wäre die Verflechtung unsymmetrisch zu nennen. Dergleichen regellose Verschlingungen, die bey mehr als drey Reimen bis zur Verwirrung getrieben werden können, stehen den symmetrischen an musikalischer Wirkung zwar nach; werden aber nicht selten dazu gebraucht, die wiederkehrende Symmetrie der Reimstellung desto angenehmer zu machen. Man kann sie in dieser Hinsicht mit denjenigen Dissonanzen in der Musik vergleichen, welche da sind, um in Harmonie sich aufzulösen.

Inzwischen kann eine bedeutende Anzahl von Reimen, selbst wenn sie an sich unsymmetrisch geordnet sind, dennoch zu einem leicht faßlichen Ganzen verbunden werden, wenn ein vielarmiger darunter ist, der, wie der Grundton in

der Musik, in mäßigen Zwischenräumen wiederkehrt, und so in der ganzen Reihe vorherrscht, wie z. B. in dieser: Fluthen, Dunkel, Gluthen, Augen, Glanz, Gefunkel, Tanz, bluten, taugen, Gemunkel, knieen, Brust, Lust, blühen, Karfunkel, Kranz, Ruhme, Blume, Ranunkel. *)

Steht hingegen ein solcher vielarmiger Reim in platter Form da; so kann man ihn füglich Schlagreim nennen: denn es ist damit gewöhnlich auf eine Wirkung abgesehen, wie sie das oft und unmittelbar wiederholte Schlagen auf einen Fleck hervorzubringen pflegt. Ich will diejenigen, welche die Vertrauten kennen, Beyspielsweise an die Stelle erinnern, wo Saar seine Fertigkeiten mit dem dreyarmigen Reime — achen, und mit dem zehnarmigen — agen rühmt. Auch in dem Lustspiel, Ritter Hans, von Hensel, verwünscht der Ritter Hans die Reime mit einem zwölfarmigen Schlagreim auf — eime und — äume. **)

---

*) M. s. Wilhelm Hensels Ritter Hans in meinem Almanach für Privatbühnen 1818. S. 38 u. 39.

**) In meinem Almanach für Privatbühnen 1818. S. 41. Die ganze Stelle lautet so:

Ich habe bis jetzt von den Reimen in der Voraussetzung gesprochen, daß sie zugleich Vers-endungen sind. Wär es mir darum zu thun gewesen, dieses Kapitel mit einer schulgerechten

---

Adelheid von Lichtried.

Aber sagt mir, was ihr wollt?
Der kommt bellend vorgetrollt,
Die kommt schimpfend angerollt;
Habt ihr Recht denn, daß ihr schmollt,
Wenn man Lieb' um Liebe zollt?

Hans.

Oh! verflucht sind alle Reime,
Meines ganzen Unglücks Keime!
Rose, Zephyr, Nacht und Bäume
Bringen mich um meine Träume.
Die da wünscht' ich mir daheime,
In die reichgefüllten Räume;
Will's ihr zierlich sagen — säume —
Putz' am Musenpferd', und zäume —
Bleibe sitzen, wie auf Leime —
Und des Singsangs bunte Schäume,
Süß gemacht mit Honigseime —
(unwillig sich corrigirend)
Nein! mit schalem Zuckerschleime —
Tragen diesen Wicht vom Lied
Leicht indeß in's lichte Ried,
Wo — ich möchte mich ersäufen! —
Wo er nun, trotz meinem Keifen,
Sitzt im Rohr und schneidet Pfeifen.

Erklärung seines Hauptgegenstandes anzufangen; so hätt' ich sehr unrecht daran gethan: denn diese Reime heißen, wenn man genau unterscheidet, Endreime, und es giebt ausser ihnen auch noch Mittelreime (Binnenreime) und sogar Anfangsreime. Ja der Begriff des Reimes, welcher auf dem der Aehnlichkeit des Lautes ruht, ist selbst von dem Begriffe eines Verses unabhängig, und es können auch in der Prosa Reime vorkommen. Z. B.

„Vielgeliebte Zuhörer! Schändliches Gesindel seyd ihr, weil es die ganze Menschheit ist. In jeder Ader Hader, erregt ihr rings ein Keifen und Kneifen, Knuffen und Puffen, daß selbst Todesschlaf nicht vor dem Erwachen schützt. Ich glaubte, meine Zunge, der Dreschflegel für die Geisteskörner, sollte durch eurer

---

Adelheid von Lichtried (an den Fingern zählend)

Reime, Keime, Bäume, Träume,
Heime, Räume, säume, zäume,
Leime, Schäume, Honigseime,
Zwölfgereimt mit Zuckerschleime —
Das heißt doch poetisch helfern!
Schafft von den Gedankenhelfern —
Schafft ihm wer noch einen mehr?
Seht, da steht das Reimfaß leer,
Denn gesprungen sind die Reifen.

Herzen Zermalmen euch führen zu den ewigen Palmen, aber wie ist alles verhagelt und vernagelt."

Eben so können Reime am Anfange der Verse:

Sorgen heute,
Morgen Noth,
Noth am Abend,
Todt am Morgen —

und in der Mitte derselben stehen:

Ich nun, mild wie Zephyr, kose
Nur um Eine Rose, treu;
Doch mir bangt, ob meine Rose
Eine treue Seele sey.

Dergleichen Reime kommen inzwischen auf der Bühne zu selten vor, als daß ich hier viel darüber sagen möchte.

Schließlich will ich noch mit einigen Worten der sogenannten Anklänge erwähnen, die man füglich als eine Art unvollkommener Reime betrachten kann. Lande, Ende, Binde, Monde, und Kunde unterscheiden sich von vollkommenen Reimen einzig durch die Verschiedenheit ihrer Selbstlauter in der Hauptsylbe. Eben so Nacht, schlecht, Licht, Docht und Flucht; heißen, büßen und Blößen. Hingegen Schoos, soll, und roth, Kunden und Wunder, alle und wallen, Leiden

und Seite, weichen vom Begriffe der Reime ab, durch die Ungleichheit ihrer Mitlauter ab. Man nennt nach den Orten ihrer Abstammung jene nordländische, diese südländische Anklänge, auch wohl jene Alliterationen, und diese Assonanzen. Ihr Reiz scheint größtentheils in ihrer Vielarmigkeit zu liegen. Die spanischen Dichter führen oft Eine und dieselbe durch ganze lange Scenen hindurch. Zwei= drei= und vierarmige sind ohne merkliche musikalische Wirkung. Die sogenannten unreinen Reime, sündlich und kindlich, Feind und Freund, Seite und Neide, Nacht und Jagd, bilden gleichsam den Uebergang vom Reime zum Anklange, und verdanken vielleicht das bestreitbare Recht, für Reime zu gelten, blos dem Umstande, daß in der Nachlässigkeit der Aussprache ü und i, ei und eu, t und d, ch und g u. s. f. häufig verwechselt werden. Bey den Franzosen machen bonheur und air, carte und garde keinen Reim, wohl aber fils und bâtis, nœuds und feux; (weil hier die ungleichen Mitlauter gar nicht gehört werden) Grèce und maîtresse, grace und embrasse, weil sie hier in der Aussprache gleich lauten.

Mehr von den Anklängen zu sagen, halte ich noch zur Zeit für überflüssig, weil es noch zweifelhaft scheint, ob sie mit den Uebertragungen der

spanischen Schauspieldichter, und mit den Nachahmungen der altdeutschen Versformen auf der Bühne festen Fuß gewinnen werden.

VI.

Vom Klingeln mit den Reimen.

Reime, worunter ich künftig überall, wo ich das Wort ohne Beysatz gebrauche, Endreime verstehe, haben unter mehreren Wirkungen auch die, daß sie dem Ohre die Versendungen noch bemerklicher machen, als sie es außerdem seyn würden. Sie können daher leicht den Sprecher verleiten, die Versendungen zu scandiren; und er kann durch das Gefühl, daß sie eigentlich da sind, um zu klingen, noch zu dem zweyten Fehler verführt werden, sie durch eine verstärkte, vielleicht gar singende Betonung als ähnliche Klänge herauszuheben. Dies nenn' ich mit den Reimen klingeln.

Es wirkt am unangenehmsten, wenn der Reim ein überschreitendes Versende ist. Z. B.

Die Arme über ihre Brust
Gefaltet; steht sie glühend neben
Dem Jüngling da, dem sie ihr Herz gegeben;

oder auch:

Fällt dankbarlich dem Alten um den Hals.

— — — — — — — —

Und Hüon schläft, als wär es Flaum. Und als
Der Tag erwacht u. s. f.

Ein Schauspieler, welcher in der Schuld den Valeros sprach, hat mich wirklich einmal bey der Stelle:

Wehmuth nicht, ein seltsam Grauen
Faßte mich, als ich den b l a u e n
Nebel sich gestalten sah,

zum Lachen gereizt; denn er legte auf das Wort blau eine solche Tonkraft, als ob er den Zuhörern lediglich den Erfahrungssatz ans Herz legen wollte, daß entfernte Berge nicht grün, sondern blau aussehen.

Ist die überschreitende Versendung so beschaffen, daß sie durch Tongebung bezeichnet werden kann, (M. s. III.) so ist die Gefahr des Klingelns weniger nah; aber dennoch kann der Sprecher darinne umkommen, wenn er sich gewöhnt hat, die verschiedenen Arme eines Reimes immer in gleicher Höhe oder Tiefe zu betonen. In den Versen z. B.

Ein lauter Schrey des Schreckens und der Lust
Entfährt der Perserin: ein unfreywillig Grauen

Bekämpft in ihr das schüchterne Vertrauen.
Die Arme über ihre Brust
Gefaltet, steht sie u. s. f.

fordert die Lust (die Mitursache des lauten Schrey's) einen hohen Ton. Aber es würde wie ein Sinnstörender Gesang klingen, wenn man das Wort Brust mit der nämlichen Note sprechen wollte. Die Stimme muß schon von den Worten an: ein unfreywillig Grauen, auf der Tonleiter abwärts gehen, weil sie das Zurückkehren der ausgebrochenen Empfindung in das Gemüth zu malen hat, und der letzte, überschreitende Endreim läßt keine hohe Note, sondern blos an seinem tieferen Tone dasjenige Forte (diejenige Tonverstärkung) zu, womit wir im Sprechen die Hauptwörter von den Nebenwörtern zu unterscheiden pflegen.

Auf eben diese Weise läßt sich auch mit solchen Reimen klingeln, welche recitatorische oder grammatikalische Versendungen sind. Das Anhalten der Stimme, welches hier an seinem Platz ist, macht ohnehin dem Klange des Reims eine freye Bahn in's Ohr, und das Bestreben, den ähnlichen Laut durch gleiche Noten noch besonders bemerklich zu machen, wird hier meist auf das Gefühl des Hörers wie eine unzweckmäßige Absichtlichkeit wirken.

Ueberhaupt entsteht das Klingeln mit den Reimen meistentheils aus einer gewissen musicalischen Behaglichkeit, welche die sprechende Person vorzugsweise bey dem Klange der Reime empfindet, und der Fehler ist eigentlich schon begangen, sobald der Hörer diese Behaglichkeit wahrnimmt. Es ist damit, wie mit dem Tanzschritt. Wie zierlich er auch sey; er erscheint uns geziert, sobald wir merken, daß der Tänzer sich etwas darauf zu Gute thut.

Im übrigen hat es mit der Regel, daß man mit den Reimen nicht klingeln soll, dieselbe Bewandtniß, wie mit der Vorschrift, Verse nicht zu scandiren: es gibt Einen Fall, wo jene Klingeley am Platz ist, weil sie eben auf der Bühne dargestellt werden soll. Dieß kann nicht nur bey den oben angeführten Schlagreimen, welche meistens grammatikalische oder recitatorische Versendungen sind, sondern auch bey überschreitenden Reimen vorkommen. Im Ritter Hans z. B. sagt der Dichter Willibald:

In den Liebevollsten Tönen
Sang ich meiner Adelheide,
Ihr, die ewig meine Krone,
Der ich treu bin, als ein Held u. s. f.

und der Ritter Hans, welcher sich darüber äu-

gert, daß er nicht auch Dichter ist, antwortet darauf:

> Wär ich nur nicht gänzlich ohne
> Platz am Rand des Musenquells;
> Gern auch u. s. f.

Hier kann es schwerlich fehlerhaft genannt werden, wenn der Schauspieler mit dem Reimwort ohne (auf Krone) klingelt, gleichsam als ob er den Dichter Willibald parodiren, oder ihm zeigen wollte, daß er, wo nicht dichten, doch wenigstens reimen kann.

VII.

Vom Wegwerfen der Reime.

Wie dem Scandiren der Verse das Rädern derselben, so steht dem Klingeln mit den Reimen das Wegwerfen als zweytes fehlerhaftes Extrem gegenüber. Es heißt im Allgemeinen, Reime so sprechen, daß sie gar nicht, oder weniger in's Ohr fallen, als sie ihrem Zwecke nach sollen.

Diese Worterklärung gab ich dem jungen Schauspieler, dessen ich im ersten Abschnitte gedacht habe, im Fortgange unseres Gesprächs, und er erwiederte darauf: „Gut; aber wie stark soll

man denn die Reime in das Ohr fallen lassen?"
Die Frage war ein wenig verfänglich, und ich
wußte auf der Stelle keine andere Antwort dar-
auf zu geben, als die ziemlich orakelhafte: Ge-
nau so stark, als der Dichter sie in die Wahr-
nehmung des Kunstsinnes hat fallen lassen.

Um für die Leserinnen einiges Licht in dieses
Orakel zu bringen, muß ich vor allen Dingen von
der Stärke und Schwäche der Reime (von dem
Maaße ihrer wirkenden Kraft) sprechen. Sie
ist entweder eine eigenthümliche, oder eine zu-
fällige. Jene bekommt ein Reim durch die Be-
schaffenheit der Laute, aus denen er besteht; diese
durch die Beschaffenheit der Stelle, wo er sich
befindet. Der Hauptquell der eigenthümlichen
Kraft ist der Selbstlauter der Reimsylbe. Ein
Selbstlauter ist um so lauter, das heißt, er kann
um so lauter ausgesprochen werden, je weiter
man, um ihn hervorzubringen, die Kehle und
den Mund öffnen darf. Der lauteste von ihnen
ist unstreitig das a. Die Hervorbringung dieses
Lautes verträgt eine so weite Eröffnung dieser
Sprachwerkzeuge, daß man ihn selbst noch in der
höchsten Ausspannung des Gähnens deutlich
von sich geben kann. Auf ihn folgt das ä, und
diesem, wenn ich nicht irre, das ei, e und i (y)
wobey der Mund gleich weit offen bleibt, und

nur der Kehlenpaß mehr und mehr verenget wird. Die folgenden e u, o und ö, werden durch eine Zusammenziehung des Mundes hervorgebracht, welche ihre Schallkraft mindert, daher sie nicht rein bleiben, wenn man sie als die höchsten Noten singen will. Noch mehr zieht sich der Mund bey u, und am meisten bey ü zusammen. Ein hoher Triller in ü wird kaum möglich seyn.

Eine ähnliche Kraftordnung findet unter den Mitlautern statt. Die stärksten dürften s (z, c, x) und r seyn, weil sie mit dem scharfen und schnarrenden Laut noch den Vortheil verbinden, daß man sie lange halten kann. *) Die letztgedachte Eigenschaft haben auch sch, f, v, ch, g (j) w und h, aber die erstgenannte Lautkraft nimmt bey ihnen Stufenweis ab. Die übrigen können gar nicht

*) Aristoteles Poet. XX, 3. (nach Hermann) nennt aus einem verwandten Grunde s und r (σ u. ρ) Halbvokale, nämlich weil sie ohne Selbstlauter, blos mittelst des Wechselspiels der Sprachwerkzeuge (προσβολῆς, allisus) einen Schall geben. Wie er die nämliche Eigenschaft am γ, χ, ξ u. a. übersehen konnte, weiß ich kaum anders zu erklären, als durch den Umstand, daß sie dieselbe in viel geringerem Grade besitzen, es wäre denn, daß wir von der damaligen Aussprache derselben unrichtige Begriffe hätten.

gehalten werden, in dem Augenblicke, da man sie hört, hört man auch auf, sie zu hören, und nur die Stärke dieser augenblicklichen Wirkung bestimmt ihren Rang etwan in dieser Ordnung: r, k, (g) und t; b, d, l, n und m.

Je nachdem nun ein schwächerer oder stärkerer Selbstlauter der Reimsylbe von stärkeren oder schwächeren Mitlautern begränzt wird, um so stärker oder schwächer ist sein Laut. Daher hat denn Trapp mehr eigenthümliche Schallkraft, als Damm, Aar mehr als ach; groß mehr als log; ey mehr als du; dick mehr als dünn u. s. f. Und darum sind die weiblichen Reime, Rosa und Tortosa, Cora und Aurora stärker, volltönender, als Bube und Stube; Hülle und Fülle u. dergl. mehr.

Von dieser eigenthümlichen Kraft kann der Dichter einem Reime nichts geben und nichts nehmen, und selbst der Sprecher kann ihr nur durch schlechte oder falsche Aussprache schaden. Dies ist ein Fehler; aber es ist nicht der, welcher das Wegwerfen der Reime genannt wird.

Die zufällige Kraft hingegen verleiht der Dichter dem Reime mit dem Orte, wohin er ihn stellt. Sie hängt theils von der Beschaffenheit der Versendungen, welche den Reim enthalten, theils

theils von der Entfernung ab, in welcher die Arme von einander stehen.

Schwach fällt der Reim in's Ohr bey überschreitenden Versendungen; stark bey grammatikalischen und recitatorischen. Jene Schwäche hat wiederum ihre Grade, je nachdem der Ueberschritt entweder durch Tongebung herausgehoben werden kann, oder nicht; und je nachdem entweder alle Arme des Reims, oder nicht alle, überschreitende Ausgänge sind. Die Stärke hat ebenfalls ihre Stufen, je nachdem die grammatikalischen und recitatorischen Ausgänge neben der Stimmpause noch eine Tonverstärkung zulassen oder nicht; und je nachdem alle oder nicht alle Arme des Reimes diese Tonverstärkung dulden oder ausschließen.

Eine andere Art von Stärke und Schwäche verleiht die Entfernung der Arme eines Reimes von einander, welche theils von der Länge oder Kürze der Verse, theils von der Verschränkung der Reime abhängt. In solchen Versen:

Ich lobe mir
Mein Dörfchen hier,

fällt der platte Reim stärker in das Ohr, als in den Alexandrinern. Schwächer durch seine Stellung ist der umarmende Reim, als der umarmte; und bei gleichen Entfernungen der Arme wird

der Reim am meisten durch diejenige geschwächt, welche eine Folge unsymmetrischer Verschränkung ist.

Es hat mithin der Reimklang so gut, wie die Musik, sein Piano und Forte, sein Fortissimo und Pianissimo, wenn schon der Poët seinen Willen deshalb nicht über die Reime schreibt, sondern ihn durch den Bau seiner Verse und durch die Reihenfolge der Reime andeutet. Diese Andeutung muß der Sprecher verstehen lernen, und befolgen. Das ist der Sinn der obigen Regel: Laß die Reime genau so stark in's Ohr fallen, als der Dichter sie hat in die Wahrnehmung des Kunstsinnes fallen lassen.

In soferne nun der Poët das Forte oder Piano des Reimklanges durch die Annäherung, Entfernung und Verschränkung der Reimarme hervorgebracht hat, kann der Sprecher, ohne die Ordnung der Verse abzuändern, nicht von ihm abweichen. Desto leichter aber geschieht dieses, wo der Dichter die Stärke oder Schwäche des Reimklangs durch die Beschaffenheit der Versendungen bestimmt hat. Sobald der Sprecher diese schwächer bezeichnet, als er sie ihrer Natur nach bezeichnen sollte; so wirft er die Reime weg, und der Zuhörer büßt sie entweder ein, oder er hat die unangenehme Mühe, sie wieder aufzulesen.

Will man diese Erklärung vom Wegwerfen der Reime mit derjenigen vergleichen, die ich oben (IV.) vom Rädern der Versendungen gegeben habe; so wird man finden, daß beyde ziemlich auf Eine hinauslaufen. Wer die Ausgänge gereimter Verse rädert, wirft die Reime weg, und umgekehrt. Der Unterschied ist nur der, daß man, um einen zweyarmigen Reim wegzuwerfen, nur Eine von beyden Versendungen zu rädern braucht.

Schlüßlich will ich noch versuchen, die Sache durch ein Beyspiel aus meiner Erfahrung zu erläutern, wo der platte Reim in Schillers Glocke:

> Thiere wimmern
> Unter Trümmern,

obwohl er unter den zweyarmigen Reimen ein wahrer Riese ist, dennoch weggeworfen wurde. Der Sprecher legte auf das Wort Thiere eine Tonkraft, als ob er sagen wollte: Thiere (nicht wohlerzogne Menschen) fressen ohne Messer und Gabel; er hielt bey diesem Worte sogar ein wenig an, und schlang das wimmern so leicht betont an den zweyten Vers an, daß mein Ohr es durchaus nicht als einen Versausgang empfand. Die ganze Stelle klang ungefähr, als ob Schiller geschrieben hätte:

Kochend, wie aus Ofens Rachen, glühn die Äste,
Balken krachen, Pfosten stürzen,
Fenster klirren, Kinder jammern,
Mütter irren, *Thiere* —
Wimmern unter Trümmern.

Dieser Mann schien mir im Wegwerfen der Reime ein solcher Tausendkünstler zu seyn, daß ich ihm hätte die Aufgabe machen mögen, mir einmal folgende Reime aus meiner eignen Fabrik wegzuwerfen:

Ein Traum ist nichts, bedeutet nichts, fürwahr!
Bewegtes Blut wirft seinen Schaum auf, wie
Bewegtes Wasser; darin ist kein Sinn,
Ob er sich so gestaltet oder so. — Ich bin
Ergriffen, ja; wie sollt' ich nicht? noch nie
Hast du so stark geschildert, und so klar,
Was du gefühlt.

In dieser Stelle (sie steht im Yngurd Act. II Sc. 8.) hab' ich ein Pianissimo des Reimklangs versucht, welches dem Sprechenden kaum noch die Möglichkeit übrig läßt, ihn *schwächer* hören zu lassen, als recht ist. Die beyden mittleren Räume dämpft der Ueberschritt, und den äußersten, umarmenden, die weite Entfernung seiner Arme. Warum ich das so gemacht habe, gehört nicht hieher. *) Genug, wenn meine Leserinnen

*) Aber der Beweis, daß ich es anders hätte machen *können*, mag in einer Note wohl Platz greifen. Hier ist er:

an diesem Beyspiele sehen, daß der Vortrag der Reime auf der Bühne von der Art des Gebrauches bedingt wird, welchen der Poët davon gemacht hat.

VIII.

Von dem richtigen Vortrage der Verse.

Verse richtig vortragen, heißt, sie so sprechen, daß man sie weder scandirt noch rädert, und wenn es gereimte sind, mit den Reimen weder klingelt noch sie wegwirft; sondern Tact, Cäsur, Versende und Reim genau so stark oder so schwach

---

Ein Traum bedeutet nichts. Bewegtes Blut
Wirft seinen Schaum auf, wie das Wasser thut;
Doch wie er sich gestalt', ist ohne Sinn.
Ich läugn' es nicht, daß ich ergriffen bin.
Wie sollt' ich nicht? Du hast noch nie, fürwahr,
Noch nie so stark geschildert, und so klar,
Was du gefühlt u. s. f.

Würd' es meinen Leserinnen besser gefallen, wenn die beklommene Irma hier so reimte? Meinem Gefühl schien ihre Stimmung in diesem Augenblicke mit so lautem Glockenklang unverträglich.

in das äußere Ohr fallen läßt, als der Dichter sie in das innere Organ des Kunstsinnes hat fallen lassen.

Das ist wieder so eine verwünschte Worterklärung, welche der Erklärung bedarf, um die Sache zu erklären. Woran erkennt man, werden die Leserinnen fragen, den Grad der Stärke oder Schwäche, womit der Poët durch den Rhythmus seiner Verse auf den Kunstsinn hat wirken wollen? Meine Antwort ist: Am Sinne der in den Versen enthaltenen Rede. Daß dieser vom Zuhörer deutlich, vollkommen und leicht aufgefaßt werde, ist die Hauptsache. Daß er zugleich den Verstact, die Einschnitte, die Ausgänge und die Reime auf eine angenehme Weise vernehme, ist ein untergeordneter Nebenzweck. Beyde Zwecke können in Collision kommen, weil, wie wir oben gesehen haben, die Verskunst die Rede anders zusammen gliedert, als die Redekunst. Wir verstehen mit Leichtigkeit den Sinn einer Rede, wenn wir mit dem Ohre ihre Wörter und ihre Sätze ohne Schwierigkeit unterscheiden können. Wir hören hingegen den Vers um so stärker, je mehr der Sprecher für das Ohr Tact, Einschnitt und Versende sondert. Will man die Sache recht anschaulich haben; so setze man für Sprecher Setzer, und für Ohr Auge.

Wir sehen den Sinn der Rede, wenn der Setzer so setzt:

Sind das die Reizungen, die den Olint entzünden?

Setzt er hingegen so:

Sinddas dierei zungen | dieden Olint entzün den?

so sehen wir nur den Versbau, und müssen den Sinn mühsam heraus suchen. Im ersten Falle zeigt er dem Auge von dem Versbaue nichts, als den Einschnitt und den Ausgang; im zweyten zeigt er ihm vom Sinne der Rede nichts, als den Namen Olint. Setzt er uns hingegen diesen Vers:

Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen;

so sehen wir mit gleicher Leichtigkeit den Sinn und den Vers: denn zufällig ist hier jedes Wort ein Tact, und Einschnitt sowohl als Versende schließen einen Redesatz. Wenden wir diese zwey Beyspiele auf den Sprecher und auf das Ohr an; so ist die obengedachte Möglichkeit einer Collision, in welche Sinn und Rhythmus gerathen können, einleuchtend. Wer uns den Sinn der Rede: Alle Zweifel u. s. f. vollkommen, deutlich und leichtfaßlich vorträgt; der läßt uns auch zugleich den Versbau eben so hören. Hier ist keine Collision. Dort hingegen erlaubt der Sinn dies starke

Tönen des Versbaues nicht, und wir sehen aus dem Inhalte der Rede, wie stark er gehört werden darf, damit er dem Sinne keinen Abbruch thue.

Auf diese Nothwendigkeit, im Vortrage der Verse die Faßlichkeit des Sinnes ungeschmälert zu erhalten, habe ich oben, wie man bey wiederholter Ansicht der vorigen Kapitel leicht finden wird, die beyden Verbote: Du sollst nicht scandiren, und nicht mit den Reimen klingeln, in allen ihren Beziehungen gegründet. Man scandire Tact, Einschnitt oder Versende; man klingle mit dieser oder jener Art von Reimen: überall schadet man der Faßlichkeit der Rede, wäre es auch nur dadurch, daß man die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu sehr auf den Versbau und seine einzelnen Theile lenkt. Bey den Reimen, Versenden, Einschnitten und Tacten ist es immer der Sinn, welcher das Piano und Forte bestimmen muß, und nur dadurch, daß es der Faßlichkeit schadet, wird dieses ein Scandiren oder Klingeln; nur da, wo es der Sinn nicht gebietet, artet jenes in den Fehler des Räderns oder Wegwerfens aus.

Inzwischen lehrt die Erfahrung, daß auf der Bühne weit öfter das Piano als das Forte des Versklanges übertrieben wird. Die Ursache ist

sehr begreiflich. Es ist die Gewohnheit des täglichen Lebens, welche die Sprecher zur ungebundenen Rede hinzieht, und sie verleitet, den Versklang zu vernachlässigen. Sie besorgen, geziert zu erscheinen, der Eintönigkeit beschuldiget, oder nicht verstanden zu werden, wenn sie im Vortrage dem Versbau das Recht widerfahren lassen, welches ihm neben dem Vorrechte des Sinnes zukommt; und ich werde daher diese Besorgniß zu entfernen oder wenigstens zu vermindern suchen.

Meine Leserinnen sind es schon an mir gewohnt, daß meine Gleichnisse ziemlich sichtbar hinken. Nicht viel mehr, als solch ein hinkendes Gleichniß, ist es denn auch, wenn ich oben die Versfüße Tacte, und die langen und kurzen Sylben Viertheilnoten und Achttheilnoten genannt habe.

Die Noten in der Musik haben ein weit bestimmteres Zeitverhältniß gegen einander, als die langen und kurzen Sylben in der Rede. Keine Sylbe unserer Sprache ist in dem Sinne lang oder kurz, daß ihre Aussprache gerade halb oder doppelt soviel Zeit füllen müßte, als ihr Gegensatz. Vielmehr ist eine Sylbe schon dann lang oder kurz, wenn sie nur mehr oder weniger Zeit füllt, als ihr Gegentheil. Verstünden Frauen

sich auf Arithmetik; so würde ich sagen: Achtheilnoten und Viertheilnoten stehen gegen einander in dem geometrischen Verhältniß von 2 zu 4. ($a : 2a$.) kurze und lange Sylben aber in dem unbestimmten arithmetischen von 1 zu 1 + x, d. h. — : ∪ = $a : a - x$. In dem Worte Dreyfuß ist die *letzte* Sylbe ihrer Aussprache nach unfehlbar länger, als in dem Worte Dreyer. Aber dort ist *fuß* kurz, weil es weniger lang ist als *Drey*, und in dem Worte *Erlen* ist *Er* lang, weil es minder kurz ist als *len*. In dem Worte Nordwest sind beyde Sylben ursprünglich gleich lang. Setzen wir es dem *Süd*west entgegen; so wird *west* kurz, weil die Betonung des Gegensatzes die Sylbe Nord *länger* macht. Setzen wir es dem Nord*ost* entgegen; so kehrt sich das Verhältniß um. Aber nicht immer ist es die *Bedeutung* einer Sylbe, welche sie lang oder kurz macht. Es gibt deren, welche das Eine oder das Andere durch die *Stelle* werden, wo sie im Verse stehen. Die Worte: In der Tiefe meiner Seele, können in der ungebundenen Rede des gemeinen Lebens gar füglich so gesprochen werden: ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪. Stehen sie in dem *Verse* da:

Dunkle Zweifel regten sich
In der Tiefe meiner Seele;

so wird in lang, ohne daß sich dafür ein anderer Grund angeben läßt, als der Versbau, und die Wandelnatur dieser Sylbe, die vor einer entschieden längeren; z. B.

In Worten und in Werken,

kurz werden würde. Eben so ist das Wort furchtbare eigentlich ein Dactylus (— ∪ ∪). Im gemeinen Leben hören wir es oft so sprechen, daß die mittlere Sylbe die längste wird (ungefähr wie furchtbaare), weil der Sprecher es stark betonen will, und der Bequemlichkeit halber die Betonung auf den lautesten Selbstlauter (a) und auf diejenige Sylbe legt, die er am längsten halten kann. Dagegen sagen in Schillers Kranichen des Ibykus die Furien:

> Wir heften uns an seine Sohlen,
> Das furchtbare Geschlecht der Nacht.

Hier ist furcht lang, ba kurz, und re wieder lang gebraucht, welches einzig der Umstand entschuldiget, daß auf re eine Sylbe folgt, die allenfalls noch ein wenig kürzer, als dieses re, ausgesprochen werden kann; obschon dasselbe nicht füglich länger gehalten werden mag, als die vorhergehende Sylbe ba, wenn nicht aus dem Worte das unverständliche furchtbareh werden soll.

Dieses unbestimmte und schwankende Zeitverhältniß der Sylben macht auch den Verstact viel beweglicher und mannigfaltiger, als es der Tact in der Musik ist. Der oben angeführte Vers z. B.

Alle Zweifel, alle Kämpfe schwiegen.

der in musikalischem Tacte sich einförmig wie die Notenreihe: fortbewegen würde, fällt, sinngemäß betont, ungefähr so in das Ohr: , oder so: indem die Nennwörter, vermöge ihrer Betonung in der Aussprache etwas mehr Zeit, als die Beiwörter und das Zeitwort erfüllen.

Eine zweyte Hülfe gegen die Eintönigkeit des Tactmaßes gewährt der Wechsel des Tempo, und der Gebrauch der Pausen. Zwar ist weder der eine noch der andere am Platz, wo ihn der Sinn nicht rechtfertiget; aber dieser rechtfertiget ihn weit öfter, als die Musik ihn zu gestatten pflegt. Schon jede Interpunction fordert eine Pause, die nicht nothwendig als Note in das Zeitmaß eingerechnet wird; und bisweilen ist

in Einem Verse der Uebergang vom langsamen zum geschwindesten Tempo statthaft, oder umgekehrt. So wird z. B. in den Mitschuldigen, wenn Söller bey dem Stehlen die Verse:

Verflucht! Ihr feigen Glieder,
Was zittert ihr? — Noch eins! — Nun gut!
Schon wieder!
Es geht was auf dem Gang. Es geht doch sonst nicht um.
Der Teufel hat vielleicht sein Spiel. Das Spiel wär' dumm.
Ist's eine Katze? — Nein, das wär' ein schwerer Kater.
Geschwind — es dreht am Schloß.

sinngemäß spricht, die Eintönigkeit des musikalischen Tactes in den Pausen und in dem Tempowechsel gänzlich sich verlieren, während das Versmaß immer hörbar bleibt.

Diese Freyheit der Rede von der mathematisch strengen Regel der musikalischen Zeitverhältnisse, besonders der Noten als Zeitgrößen betrachtet, nimmt dem Verstacte den Anschein des Gezwungenen, und der geschickte Sprecher von Geschmack hat einen weiten Spielraum für sein Talent, wo er nicht leicht verlegen seyn wird, den Versklang vor dem Untergang in der Nachlässigkeit alltäglicher Rede, und den Sinn vor der Erdrückung durch musikalische Gemessenheit zu retten.

Zu dem einen wie zu dem andern Behuf kommt ihm bey dem Vortrage der Cäsur, des Versendes und des Reimes, überdies noch das oben beschriebene Forte und Piano; die Verschiedenheit der Arten, Cäsur und Versende zu bezeichnen (Stimmhalt, Tonfall, Tongebung), und der Wechsel des Ortes in Ansehung der Cäsur der fünffüßigen Verse (auch des antiken Sechsfüßlers, der sie bald in der Mitte, bald am Ende des dritten Fußes hat) zu statten.

Auch der Umstand, daß im metrischen Drama Ein Vers oft aus den Reden mehrerer Personen, bald symmetrisch, bald unsymmetrisch, zusammengesetzt ist, mindert auf der einen Seite die Gefahr der Einförmigkeit des Rhythmus, und wird auf der andern Seite ein Verbindungsmittel des Gesprächs zu einem rhythmischen Ganzen, ja selbst des Spiels zu einem, nach stillen, orchestischen Gesetzen sich bewegenden Gesammtbilde.

Von der Betonung.

Wenn ich es recht genau nehmen wollte, so dürft' ich davon in diesem Büchlein gar nicht

handeln: denn falsche Betonung ist ein Fehler der Rede überhaupt, der nicht blos im Vortrage der Verse und Reime, sondern auch in dem der Prose begangen werden kann. Weil er aber jenen weit mehr als diesen entstellt (ungefähr wie ein Fleck dem Festkleide mehr als dem Alltagsrocke schadet); und weil überdies Verse weit mehr Versuchungen zu dieser Sünde zu enthalten pflegen, als Prosa; so will ich doch in der Kürze anzudeuten suchen, wo diese Versuchungen etwa ihren Sitz und ihren Grund haben möchten, müßt' ich auch dabey gleichsam vom Ei anfangen.

Lassen Sie sich irgend eine Stelle aus einem Gedichte von einem Schulknaben vorlesen, welches sie nicht versteht; so werden Sie finden, daß er sie mit einer Eintönigkeit liest, welche es Ihnen selbst schwierig machen wird, die Stelle zu verstehen, daferne Sie dieselbe nicht schon im Gedächtnisse haben. Aus diesem Erfahrungssatze läßt sich zweyerley abnehmen: einmal, daß die Faßlichkeit der Rede (durch den Sinn des Gehörs) einen gewissen Tonwechsel erfordert; (denn sonst würde es nicht jene Eintönigkeit, jener Mangel an Tonwechsel seyn, welcher das Verstehen erschwerte) und sodann daß dieser Tonwechsel von dem Sinne der Rede bedingt wird: denn sonst würde es nicht das Ver-

stehen seyn, welches durch jene Eintönigkeit erschwert würde. Derjenige Tonwechsel nur, welcher von dem Sinne der Rede bedingt wird, ist die richtige Betonung, welche sich sowohl von der deutlichen Aussprache aller Buchstaben, die auch ohne Tonwechsel bestehen kann, als von der angenehmen Modulation der Stimme unterscheidet, welche die Rede der Musik annähert, ohne daß sie unmittelbar die Auffassung vom Sinne der Rede erleichtere. Diese drey Dinge verhalten sich ungefähr wie in der Malerey Umriß (Contour), Licht und Schatten, und Colorit. Die Aussprache giebt gleichsam die Figur (auf der Ebene), die Betonung macht sie zur scheinbar körperlichen Gestalt, und die Modulation leiht ihr den Reiz der Farbe. Die Vergleichung hinkt freilich wiederum, wie alle vorigen; aber die letztgezogene Parallele — Farbe und Modulation — paßt besser als mir lieb ist; denn wirklich kommen auf der Bühne Reden vor, deren Modulation, wie musikalisch sie auch immer seyn möge, nicht viel anders wirken kann, als das Anmalen einer antiken Statue; und Modulationen, die der Rede keinen besseren Dienst leisten, als den guten Kupferstichen das Illuminiren zu leisten pflegt.

In der That scheinen auch manche Ausdrücke

die

die man zu brauchen gewohnt ist, wenn man von der Betonung spricht, auf jenes Gleichniß hinzudeuten, vor allen der: durch Betonung hervorheben (nämlich ein Wort, einen Begriff, einen Gedanken u. s. f.) wie der Zeichner oder Maler Gegenstände hervorhebt durch Vertheilung von Licht und Schatten. Aber leider sind die Schauspielerinnen oft so schlechte Malerinnen, daß sie darauf los malen mit lauter Licht, gleich als ob es Licht (gemaltes nämlich) geben könne ohne Schatten. Nur darauf bedacht, sich in's Licht zu stellen, stellen sie gern alles in's Licht, was sie zu sagen haben, heben alles hervor, und bringen eben dadurch auch alles wiederum auf eine und die nämliche Fläche, welche sie dem Beschauer so dicht vor die Augen halten, daß er wenig mehr darauf zu erkennen im Stande ist, als gar nichts. In Prosa thun sie das seltener: denn sie wissen aus der Erfahrung des Lebens, daß man selten gefällt, wenn man alles und jedes mit Prätension spricht. Aber in Versen — da haben sie gehört, daß Verse eine gehaltene, getragene Recitation erfordern, und tragen und halten sie nun häufig so schief, daß sie den Inhalt der Gefäße verschütten, und mit dem Sinne so hart an den Unsinn anstoßen, daß jener dabey Sprünge bekommt und zerbricht.

Es ist nicht wohl möglich alle Fehler zu classificiren, welche in Hinsicht der Betonung vorzukommen pflegen. Aber keiner kommt öfter vor, als die falsche Betonung der poetischen Beywörter (Epitheten), ihre Hervorhebung über (oder neben) die Hauptwörter. Die Epitheten (Eigenschaftswörter) werden von den Poeten häufig zum Schmucke der Rede, zur Drapirung der Gestalt, zur Colorirung des Bildes, zur Füllung des Gemähldes gebraucht, und prosaische Histrionen wissen nicht, was sie damit anfangen sollen. Sie suchen darin einen prosaischen Sinn, und heben diesen hervor. Wenn z. B. der Dichter sagt: Der braune Hirsch, der goldgelbe Leu, der gefleckte Tiger u. s. f.; so sprechen sie das so, als ob von einem braunen Rocke die Rede wäre, der dem blauen Platz machen soll; als ob es auch grüne Löwen gäbe, und als ob der Dichter erst die Flecken, und dann den Tiger für die Einbildungskraft des Zuhörers hätte malen wollen. Gleichwohl ist ein braunes Pferd von einem braunen Pferde eben so gewiß verschieden, als die Wörter: durchgehen (einen Garten) und durchgehen (eine Abschrift), umfahren (ein Gränzzollamt) und umfahren (ein Kind). Wo der Unterschied liegt? Das ist leider nicht so leicht zu sagen, als sich's fühlt. Wenn meine Le-

ferinnen sagen: „ein schöner Mann"; so denken sie gewiß etwas anderes dabey, als wenn sie ausrufen: „ein schöner Mann!" Aber im Allgemeinen läßt sich über diese Verschiedenheit nicht viel mehr sagen, als daß sie in jenem Falle von einem Manne reden, der schön ist, in diesem aber von der Schönheit eines Mannes, gesetzt auch, daß es nur ironisch (spottweise) wäre. Dennoch ließe sich vielleicht darauf eine Regel bauen, und ungefähr so ausdrücken: Wenn zwischen dem Nennworte (Substantiv) und dem Eigenschaftsworte (Adjectiv) die Betonung zweifelhaft scheinet; so erwäge, ob die Rede mehr von einem Gegenstande mit einer gewissen Eigenschaft, oder von der Eigenschaft dieses Gegenstandes sey, und betone in jenem Falle das Nennwort, in diesem das Eigenschaftswort. Am leichtesten ist die Entscheidung, wo es klar ist, daß die Eigenschaft erwähnt ist, um ein Ding, als Einzelnes, von andern Dingen derselben Art und desselben Namens abzusondern. „Bring' mir den weißen Hut," sagt die Dame zur Zofe, die ihr eben eine weiße Haube aufsetzen will. „Bring' mir den weißen Hut," wird sie sagen, wenn sie eben vor dem Spiegel gefunden hat, daß der schwarze heute nicht zu ihrer Farbe paßt. In diesem Beyspiele ist die Betonung des Epitheton

so richtig, als nothwendig, und man kann sie füglich antithetisch (gegensätzlich) nennen. Antithetisch ist aber auch die Betonung des Hutes in jenem Beyspiele, wo der Hut der Haube entgegengesetzt wird.

Eh' ich von anderen Betonungsarten spreche, will ich vor einem Ueberflusse warnen, der häufig bey der antithetischen vorkommt, ich meyne die gleich scharfe Betonung beyder Gegensätze. Wenn sie in einem und demselben Redesatze vorkommen; so ist es in den meisten Fällen genug, Einen zu betonen, weil dieses den andern schon von selbst bemerklich macht, und es muß dies nicht immer der erste seyn. Ja, es giebt Fälle, wo es der erste nicht seyn darf, z. B., wenn der Dichter mit dem Antithesenspiele am Schlusse des Redesatzes überraschen will.

Es hat vielleicht seinen Hauptgrund in der dramatischen Wirksamkeit des Antithesenspieles, daß die Schauspieler überall Antithesen suchen, und wo keine sind, sie gern hineintragen. Daraus entsteht sowohl die widersinnige Stärke der Betonung von Nennwörtern, denen eben nur die Betonung ihres grammatikalischen Ranges gebührt hätte, als die fehlerhafte Adjectival-Betonung, von welcher die Pronominal-Be-

tonung eine, meist noch fehlerhaftere, Zwillings-schwester ist.

Die Leserinnen wissen entweder, oder erfahren es jetzt, daß ein Pronomen ein Lieutenant ist, nemlich ein grammatikalischer, ein Stellvertreter für solche Nennwörter oder Eigenschaftswörter, welche entweder schon vorgekommen sind, oder sich von selbst verstehen, z. B. Er, du, ich, sie, mein, dein, dieses, jenes u. s. f. Diesen Stellvertretern gebührt weit seltener eine hervorhebende Betonung, als denen, welche von ihnen vertreten werden, weil diese in den meisten Fällen kurz zuvor selbst in Reih' und Glied gefochten, und ihren verdienten Lohn an Betonung schon weg haben; es wäre denn, daß sie eben erst gegen eine neue Antithese anrückten, wie z. B. in den Worten:

Kann ich es thun, da er es nicht gewagt?

oder daß sie sonst einen guten Grund hätten, sich besonders wichtig zu machen. Ich hab' eine berühmte Schauspielerin gesehen, welche auf die Pronominal-Betonung so erpicht war, daß man hätte glauben können, sie sähe die grammatikalischen Lieutenants für wirkliche an, und zwar für junge und rüstige. Ihr Spiel blieb dabey zwar immer sehr brav; aber allemal, so oft sie solche

einen Lieutenant den höheren Offizieren vorzog, gieng doch die Haltung einer ganzen Redecompagnie, oder wenigstens eines Gliedes derselben verloren, und man verstand besser, was sie t h a t (spielte), als was der Dichter s a g e n wollte.

Die antithetische Betonung kann begreiflicher Weise auch auf andere Redetheile, als auf Nennwörter, Eigenschaftswörter und Pronomina fallen, z. B. in den Worten:

Er handelt w i d e r sie, indem er für sie s p r i c h t.

(Beyläufig ein Fall, wo es sehr gerathen ist, daß man von beyden Antithesengliedern nur Eines betone, weil der Antithesen z w e y vorhanden sind.) Die grammatikalische s t a n d e s m ä ß i g e Betonung gebührt eigentlich j e d e m Redetheile nach Maßgabe des Ranges, welchen der Sinn der Rede bestimmt. Und der weiset nicht selten dem Z e i t w o r t e (dem Worte des Handelns oder Leidens) den Rang vor dem Nennworte an. Z. B.

Den Fehler eingestehn, v e r b e s s e r t schon den Fehler.

Außer den eben genannten zwey Betonungsarten giebt es noch eine Menge anderer, die sich hier nicht füglich aufzählen lassen, ohne daß die Leserinnen Gefahr liefen, in einem Labyrinthe

von Namen und Erklärungen sich zu verirren. Aber von zweyen will ich es doch noch wagen, zu handeln: von der gemüthlichen oder empfindsamen, und von der correctorischen; von jener, weil sie zu oft, und von dieser, weil sie zu selten angewendet wird.

Die Gemüthlichkeit (oder auch die Empfindsamkeit, wovon jene eigentlich nur der Modename ist) hat, wenn sie spricht, zwey Eigenheiten an sich: sie dehnt gern, und macht sich gern recht bemerklich. Daher spricht sie gern halb singend, und hebt gern aus dem Flusse des Quasigesanges einzelne Wörter, die zum Sinne der Rede eben nicht viel thun, durch eine gewisse innige und liebesweiche Betonung hervor, welche Betonung denn eben die gemüthliche oder empfindsame ist. Ich hab' im Allgemeinen nichts auf der Welt gegen sie einzuwenden, sie ist in unzähligen Stellen der gangbarsten Schauspiele ganz an ihrem Platze; aber wo sie an ihrem Platze ist, da möcht' ich sie lieber die Betonung der Empfindung nennen, welche mit der des Geistes recht gut zusammen, selbst auf einem und demselben Worte, bestehen kann. Aber die gemüthliche, eben weil sie sich gern recht bemerklich macht, wählt zu ihrem Sitze oft Wörter, wo die Betonung des Geistes nicht

sitzen kann, und dadurch entstellt sie den Sinn der Rede, welchen sie doch eigentlich ganz und unverschoben dem Gemüthe näher bringen soll. Besonders sind es die wohllautenden Eigenschaftswörter, auf welchen sie sich gerne dehnt, und gleichsam in die Breite zerfließt. So hab' ich u. a. einmal eine Schauspielerin gehört, die eine zärtliche Tochter zu spielen hatte, und so gemüthlich war, daß sie nicht ein einziges Mal sagte: Mein Vater! sondern allezeit: M e i n Vater! Und dabey legte sie jedes Mal in das gedehnte „mein" den Ausdruck einer Liebe, die ihr geliebtester Liebhaber nicht zärtlicher hätte wünschen können. Ja, sie sprach auch, als von einem B e t t l e r die Rede war, wofür der Poet gesagt hatte: „ein armer Mann," das Adjectiv a r m so kläglich und beweglich aus, daß es gewiß nicht an ihrer gemüthlichen Betonung lag, wenn die gerührten Zuschauer nicht sämmtlich in in die Tasche griffen, um dem a r m e n Manne aus der Noth zu helfen.

Nahe verwandt mit dieser Armseligkeit, und eigentlich nur eine weitere Ausführung derselben, ist die sogenannte T o n m a l e r e i, die bey jedem einzelnen Worte auch zugleich eine Empfindung ausdrücken will, welche der Begriff dieses Wortes zu erregen geeignet ist, gesetzt auch, daß er sie

jetzt eben nicht, oder wohl gar deren Gegentheil erregen sollte. Die schlechten, sinnwidrigen Betonungen, welche daraus entstehen, sind unzählig.

Was die correctorische Betonung betrifft, so will ich versuchen, durch ein Beyspiel zur Erklärung zu gelangen. Ich habe noch niemals eine Maria Stuart gehört, welche die Anfangsworte der schönen Rede außerhalb des Gefängnisses anders, als so betont hätte:

> Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
> Wer mit euch wandelte, wer mit euch schiffte!

Gleichwohl wollt' ich viel darauf wetten, daß Schiller sie so gedacht hat:

> Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
> Wer mit euch wandelte, wer mit euch schiffte.

Warum das? Ei nun, Maria hat die Wolken Segler genannt; dazu paßt das wandeln nicht, welches ihr blos herausfährt, weil sie, die endlich einmal herausgelassene, lustwandelnde Gefangene, sich selbst als Gegensatz der freien Wolken denkt, und eben darum den Wolken-Lieutenant (das Pronomen euch) antithetisch betont. Sobald aber das „wandelte" heraus ist, merkt sie, daß es nur auf sie paßt, also nur auf den unerwähnten Gegensatz, nicht auf die Wolken, welche sie anredet. Daher corrigirt sie

den Verstoß, den sie im Drange des Selbstgefühls gegen die Haltung des Bildes begangen hat, und betont nun correctorisch das schiffen. Ich schließe aus dem Umstande, daß ich unter 20 Marien noch nicht Eine gefunden habe, welche die Stelle so gesprochen hätte, auf eine gewisse Unbekanntschaft der Schauspielerinnen mit dieser Art von Betonung; und will sie daher ihrer Aufmerksamkeit bestens empfohlen haben.

Da ich in der Anzahl meiner Kapitel einmal die Zahl der sieben Bitten überschritten habe; so will ich nun die der zehn Gebote voll machen, und dann schließen.

X.

Von den Mitteln, sich den richtigen Vortrag der Verse und Reime anzueignen.

Diese Ueberschrift enthält mehr, als das Kapitel enthalten wird: denn ich schreib' es, um nur Ein Mittel zu empfehlen. Wer Verse und Reime richtig sprechen lernen will, der thut am besten, er übt sich darinn, selbst welche zu machen.

Wenn meine Leserinnen sich alles dasjenige

in das Gedächtniß zurückrufen wollen, was sie eben gelesen haben; so werden sie bald wahrnehmen, daß dieses ganze Tractätchen darauf berechnet ist, ihnen die Anwendung dieses Mittels zu erleichtern: denn indem ich für die Liebhaberinnen des metrischen Bühnenspiels eine Vers-Recitations-Theorie lieferte, schrieb ich zugleich eine kleine Taschenmetrik für Frauen. Ich wünsche guten Gebrauch, unbeschadet der Häuslichkeit.

Anhang.

Da mein letztes Kapitel so unverhältnißmäßig kurz gerathen ist; so will ich ihm noch zwey Artikel aus meinem Theaterwörterbuche anhängen, welches ich noch nicht herausgegeben habe.

Deklamiren.

Ein junger Schauspieler, der zu eines gewissen Dichters Einsichten in dramaturgische Dinge ein gewaltiges Vertrauen hatte, kam außer sich aus der Probe zu ihm, und sprach: „Ich bitte Sie um aller Götter willen, was soll ich aufangen? Seit vier Wochen sagt mir unser alter Inspicient täglich in's Ohr: Sie müssen spielen, Sie müssen nicht deklamiren. Heute kommen Sr. Excellenz (der Oberdirektor) selbst in die Probe,

und sagen mir am Ende: Sie spielen recht brav, aber Sie müssen auch deklamiren. Wie soll ich es nun machen, um zu gleicher Zeit zu deklamiren und nicht zu deklamiren?“ Da hieß der Dichter ihn sitzen, und hub also an:

Es war einmal eine Schauspielergesellschaft, die war auf Reisen, und kam an ein fürstlich Schloß, und zog hinein, auf daß sie Nahrung söge aus den Brüsten der Majestät. Als es nun in dem Schloßtheater sollte zur Probe gehen, da erschien ein Herr, der nannte sich Professor der Zeichenkunst, auch Geschwindschreiber Sr. Durchlaucht, des Herzogs, und sagte dem Direktor: „Serenissimus machen sich wenig oder gar nichts aus der Schönrednerei auf der Bühne; Höchstdieselben fordern blos lebhafte Aktion, ausdrucksvolle Geberden und sprechende Mienen. Darnach sich zu achten.“ Deß freuten sich die Schauspieler sehr, denn das war gerade ihre Sache, und sie schnitten schon im voraus gräßliche Gesichter, peitschten die Luft wie die Windmühlen, und fühlten sich wohlgemuth, wie die Knaben am Festtag, wo der Schulmeister ihnen keine Sprachfehler nachrechnet. Nun kam aber ein zweyter Herr, der nannte sich Professor der Redekunst, auch Vorleser Ihrer Durchlaucht, der Herzogin, und sagte zum Direktor: „Serenissima machen sich

wenig oder nichts aus der Mimik und Aktion auf der Bühne; Höchstsie fordern blos, daß man die Worte des Dichters deutlich, ergreifend und wohltönend spreche. Wornach sich zu achten." Da ließen die Schauspieler plötzlich die Flügel hängen, zogen ihre Rollen aus den Taschen, und sahen hinein, wie viel sie etwa davon wissen möchten. Dem Direktor wurde ziemlich bang bey der Sache, und er unterfing sich, zu fragen, ob nicht durch einen Mittelweg beyden Durchlauchten beyzukommen sey? Beyde Herren zuckten die Achseln, und der Professor der Redekunst sprach: „Ihro Durchlaucht, die Herzogin, wollen es zwar nicht wissen lassen; aber ich muß Ihnen im Vertrauen sagen, Höchstdieselben sind — blind." „Nun," sagte hierauf der Professor der Zeichenkunst, „da Sie einmal dieses Geheimniß wissen; so will ich Ihnen auch das zweyte nicht verhehlen. Sr. Durchlaucht, der Herzog, räumen es zwar nicht gern ein, aber Höchstdieselben sind — taub."

Der junge Künstler lachte laut auf, und meynte, da hätte der Teufel es beyden Theilen mögen recht machen. Wir wollen sehen, sagte der Dichter, und fuhr fort:

Die Damen der besagten Schauspieler-Gesellschaft warfen bey der Vorstellung natürlich ihre Netze nach

dem tauben Serenissimus aus, kümmerten sich um die Worte so viel wie nichts, brauchten aber die Augen und Busen, Aerme und Beine, als ob Serenissimus blind wäre. Die Herren hingegen legten es auf die blinde Serenissima an, richteten die Mäuler immer wie die Trompeten nach Höchstihrer Loge, und sprachen so laut, als ob Serenissima taub wäre. Nur der Direktor machte es anders. Der Mann war ein Genie, welches die Möglichkeit ahnete, auf der Bühne die Blinden und die Tauben zugleich zu befriedigen.

Er merkte sehr bald, daß Serenissimus ein Buch vor sich hatte, wo er fleißig hinein sah; und daß hinter der Serenissima der Professor der Redekunst stand, welcher ununterbrochen redete, und ihr alles Sichtbare auf der Bühne zu beschreiben schien. Hier, dachte er, hilft weiter nichts, als wahr und natürlich seyn; er sprach die Worte der Rolle, wie er sie fühlte, agirte, wie es nach seinem Gefühle dazu paßte, und der Herzog wie die Herzogin applaudirten mit dem ganzen Hofe. Auch ward er gleich nach dem Stück beschieden, vor den Durchlauchten zu erscheinen. Der Herzog kam sofort auf ihn zu, und sagte: „Sie sind ein vortrefflicher Redner, Ihre Aktion paßt so vollkommen zu den Worten, daß man

Sie mit den Augen zu hören glaubt." Die Herzogin aber, der er von dem Professor der Redekunst vorgestellt wurde, sagte zu ihm: „Sie sind ein ausgezeichneter Akteur, Ihre Reden sind so eins mit Ihrem Spiel, daß man Sie so zu sagen mit den Ohren sieht." Dagegen stimmten aber beyde Herrschaften völlig darin überein, daß es mit den Uebrigen nicht viel gewesen sey. Der taube Herzog meynte, die Damen hätten gelispelt und die Herren gebrüllt; und die blinde Herzogin behauptete, die Herren hätten wie die Meilenzeiger gestanden, und die Damen wären wie die Schwärmer umhergefahren. Der Herzog behauptete jenes ganz bestimmt, denn er mochte den Leuten auf die Mäuler gesehen haben; die Herzogin hingegen, die hier ein wenig mit dem Kalbe des Professors der Redekunst pflügte, setzte hinzu, es sey ihr wenigstens so vorgekommen, indem sie eben nicht sonderlich in die Ferne sehe.

Mit diesen Worten der blinden Dame kam das volle Licht der Erkenntniß in des Direktors Seele. Es hatte ihm überhaupt weniger an Einsicht in die Fehler der Schauspieler, als an glimpflichen Zurechtweisungs-Mitteln gefehlt. Jetzt hatte er auf einmal eins gefunden, welches souverain und ganz unbeleidigend war. Wenn in der Probe irgend wer die Verse räderte, wider den

Sinn accentuirte, Sylben verschluckte oder die Schlußworte schwinden ließ; so sagte er höflich erinnernd: „Die Herzogin ist blind.“ Und so oft jemand Mimik und Aktion vernachlässigte; so sagte er auf gleiche Weise: „Der Herzog ist taub.“ Diese Methode behielt er bey, als er das Schloß schon lange wieder verlassen hatte, und seine Gesellschaft galt immer für die beste im Lande.

Der junge Künstler saß eine Weile nachdenkend still. „Bey Gott, es ist wahr,“ fuhr er endlich heraus, „man muß spielen, als ob die eine Hälfte des Publikums taub, die andere blind wäre.“ Sie haben mich nur halb verstanden, erwiederte der Dichter. Die Anekdote, die ich Ihnen eben zum Besten gab, sollte blos dazu dienen, das Mimisch-plastische Ihrer Kunst von dem Rednerischen anschaulich im Begriffe zu unterscheiden. In der Ausübung muß beydes neben einander gehen, wie zwey Freunde, die sich bald fassen, bald trennen, je nachdem die Enge oder Breite ihres Weges zum gemeinschaftlichen Ziele es fordert oder gestattet. Wollten Sie wirklich so spielen, als ob das Publikum halb aus Tauben, halb aus Blinden bestünde, so würden Sie sich bemühen müssen, die ganze Rolle mit der Rede und mit der Gestalt in jedem Augenblick

gleich

gleich deutlich und wirksam vorzutragen. Wäre das vollkommen möglich; so würden Sie stets eine und die nämliche Sache auf doppelte Weise zu vernehmen geben. Dem Herzog und der Herzogin würde damit gedient seyn: jener würde das Buch, diese den Professor der Redekunst entbehren können. Aber der Zuschauer, der Augen und Ohren mitbrachte, würde eine Ueberladung fühlen. Er will beyde Sinne vergnügen an der Uebereinstimmung der Rede und der Gestalt; aber beyde müssen auf ihn wirken, ungefähr wie erste und zweyte Flöte in der Musik, die einander nicht immer Ton für Ton, und Note für Note begleiten, sondern sich nur unterstützen und gleichsam ergänzen. Der Unterschied besteht blos darin, daß bald die Gestalt, bald die Rede die erste Flöte zu spielen hat. Die Gestalt zur volltönenden Rede unzeitiger Weise schweigen oder unharmonisch mitsprechen lassen, das nennt Ihr alter Inspicient, der an das Konversationsstück gewöhnt ist, deklamiren. Ihr Oberdirektor, der das poetische Drama liebt, versteht unter dem Nichtdeklamiren diejenige Vernachlässigung der Rede, welche entsteht, wenn der Schauspieler nicht bedenkt, daß die Worte des Dichters den Zweck haben, in dem Zuhörer, wie in dem Leser, Ge=

danken und Bilder aufzuregen, die durch die Sprache der Gestalt so deutlich nicht erregt werden können.

„Ach, nun begreif' ich," sagte der junge Künstler, „es läuft alles auf den Unterschied zwischen Konversationsstück und Versdrama hinaus." Mit nichten, versetzte der Poet. Die Rede will allenthalben ihr Recht, und es giebt nur einen einzigen Fall, wo sie auf der Bühne vernachlässiget werden darf, weil sie vernachlässiget werden muß. „Welcher ist das?" Wenn die Vernachlässigung der Rede selbst eine Handlung ist, die für den darzustellenden Moment eine Bedeutung hat. Dieser Fall kommt in dem Konversationsstück allerdings öfter vor, als im poetischen Drama: denn dort ist es häufig darauf abgesehen, die menschliche Natur bis auf die herkömmlichen Nachlässigkeiten des Betragens im Umgange zu kopiren; hier aber erscheint sie meistens in Lagen und Beziehungen, die, dem gewöhnlichen Umgange fremd, auch eine Sprache und einen Redeausdruck fordern, welche beyde durch Anschaulichkeit, Sinnestiefe, Nachdruck, Würde, Schmuck und buchstäbliche Verständlichkeit von dem Umgangstone sich unterscheiden. Aber dort wie hier müssen Sie in allen Fällen, wo nicht gerade durch Unverständlichkeit und Ungenießbar-

keit der Worte die Sache verständlicher und genießbarer wird, stets den Gedanken in sich wach erhalten, daß — die Herzogin blind ist; Sie müssen deklamiren, das heißt nach der Erklärung, die oben der Professor der Redekunst auch Vorleser der Serenissima davon gegeben hat: Sie müssen, so viel als möglich ist, die Worte des Autors deutlich, ergreifend und wohltönend sprechen. Ueber die Rangordnung und das Wechselverhältniß dieser drey Dinge sprechen wir ein andermal.

Styl.

Zwey junge Schauspielerinnen saßen während der Probe in der Kulisse. Sie waren eben aus dem Hörsale eines Professors der Aesthetik gekommen, der für das jüngere Theaterpersonal (das ältere wußte schon alles) dramaturgische Vorlesungen halten mußte.

„Haben Sie denn heute alles verstanden, was er sagte?“ fragte die Eine.

„O ja, alle Worte.“

„Auch das vom Styl? Ich weiß noch immer nicht recht, was das sagen will: Der Styl der Darstellung.“

Die, welche alles verstanden hatte, lächelte. „Ja, Liebe, Sie waren noch nicht bey uns, als er von den tropischen Figuren handelte.

Das Wort ist eine tropische Figur, das heißt, ein bildlicher Ausdruck. Der Stiel ist das, wobey man ein Ding anfaßt, und der Stiel einer Darstellung will weiter nichts sagen, als wie man es angreifen muß, daß es dem Publikum gefällt."

Ich will den Kunstphilosophen sehen, der mir die Bedeutung jenes Wortes besser und handgreiflicher erklärt, als dieses junge Frauenzimmer. Besonders für das schöne Geschlecht, welches im häuslichen Leben recht eigentlich daran gewöhnt wird, alle Dinge, die Stiele haben, bey dem Stiele anzufassen, wird der abgezogene Begriff des Styles um Hundert vom Hundert faßlicher, wenn man ihn durch den Stiel erläutert, der doch am Ende in seiner ursprünglichen Bedeutung so gut wie der Styl eine Art von Griffel, das heißt, ein Gegenstand für den Griff der Hand ist. Machen wir damit einen kleinen Versuch an einer Redensart, welche die Theaterkritiker häufig zu gebrauchen pflegen.

Es trägt sich bisweilen zu, daß Göthe's köstliches Schäferspiel: Ueble Laune des Verliebten, auf dem Theater durchfällt, obschon Amine und Eridon von denselben Personen dargestellt werden, die in Kotzebues Rosen des Herrn von Malesherbes als Susette und Peter ungetheilten Beyfall erhalten haben. „Ganz natürlich, — sagen

dann die Kenner — sie spielten in einem viel zu unedlen Style." Wenn Peter und Suse das wieder erfahren, so glauben sie nicht selten, sie hätten nach der Meynung jener Kunstrichter in die Art ihres Spieles das Gemessene, Feyerliche, Volltönende der Tragödie legen sollen, welches oft mit dem Ausdrucke: edler Styl, bezeichnet wird. Wie macht man ihnen nun am besten deutlich, was die Kenner wollen? Antwort: Durch den Stiel.

Jedermann begreift den Unterschied zwischen dem Stiel einer Lilie und dem Stiel eines Rühr-löffels, und es wird nicht leicht Jemand auf den Einfall kommen, jenen, wenn er die Blumen dem Blumenfreunde darbietet, so derb angreifen zu wollen, als er diesen angreifen muß, wenn er eine tüchtige Wirkung im Topfe hervorbringen will. Nun sind zwar die Rosen des Herrn von Malesherbes kein Rührlöffel, wie man ihn in der Küche braucht. Sie sind vielmehr ein zier-lich gearbeiteter Punschlöffel, womit ein ange-nehmer Wirth, welcher Leuten von Geschmack ein geistreiches Getränke zu kosten geben will, zuvor mit anständiger Bewegung die am Boden des Punschnapfes träg liegenden Süßigkeiten aufregt, welche dem Getränke den eigentlichen Wohlge-schmack geben. Dieser Wohlgeschmack, auf wel-

chen es unser Kotzebue hier abgesehen hat, ist nichts anderes, als das Wohlgefallen des menschlichen Gemüthes an dem anspruchlosen Zartgefühl der sogenannten gemeinen Leute. Es soll uns rühren, und rührt uns, gut dargestellt, wirklich, daß gewöhnliche Bauern, aus uneigennütziger Liebe zu dem wohlthätigen Herrn ihres Dorfs, eine Rosenhecke, die er zu lieben scheint, ohne sein Wissen mit der zartesten Sorgfalt pflegen, und als unantastbares Kleinod betrachten. Dieses Zweckes halber mußte der Dichter uns in Peter und Suschen gutgeartete, aber natürliche Bauernkinder von unverfeinerter Empfindungsweise vorführen, und er machte daher in sein Liebespaar einen zwar glatt geschnitzten, aber haltbaren Stiel, der, wenn gleich nicht tölpelhaft, doch fest, mit der ganzen Hand, und sonder absonderliche Zierlichkeit angegriffen werden muß. Wenn Peter und Susette das thun, so thun sie des Dichters Willen, und es kann nicht fehlen, daß das freundliche, sanft bewegende Gemälde allen Zuschauern gefalle, mit Ausnahme derjenigen, welche im Lustspiel durchaus vor Lachen zu platzen begehren.

Anders ist es mit der Laune des Verliebten. Es mag vor vielen Jahren einmal ein Körnchen eigner Liebeslaune in Göthe's Gemüth gefallen

seyn; darauf ist vielleicht ein wenig Thau aus einem Paar schöner, betrübter Augen geträufelt; dann hat die Sonne einer jugendlichen Phantasie darauf geschienen, und so ist das ganze Schäferspiel wie eine zarte Blume aufgeblüht, welche auch einen gar zarten Stiel hat, wie alle Blumen zu haben pflegen, die in den Gefilden Arkadiens wachsen. Wird nun Peter und Suschen Eridon und Amine, so sollen sie nicht mehr Peter und Suschen seyn, sondern anmuthige Wesen einer Welt, die nie existirt hat, als in den Köpfen der Dichter. Suschen kann ein wenig schluchzen, wenn sie weint; Amine bey Leibe nicht. Peter kann seine Bosheit bisweilen an seinem runden Hute auslassen; Eridon würde daran sehr übel thun. Suschen kann meinetwegen die Rose, um welche Peter ihr zürnt, ihm vor die Füße werfen, um ihren Unwillen über den falschen Verdacht kund zu geben; aber wenn Amine, von Eridons eifersüchtiger Laune gequält, auf das Tanzfest verzichtet, und ihren Blumenschmuck mit den Worten von sich legt:

„Du willst auch diese Lust, nun denn, da hast
du sie!“

so muß der aus dem Haar genommene Kranz ihrer herabsinkenden Hand entgleiten; und was denn der Unterschiede noch mehr seyn mögen.

Was den sogenannten Tragödienstyl betrifft, so giebt es auch da eine Menge Unterschiede, die sich durch das Gleichniß vom Stiel anschaulich machen lassen. Der Styl der meisten Shakespearischen Tragödien ist der Schaft einer Lanze oder gar eines Streitkolben. Wer nicht, bey allem ritterlichen Anstande, recht kräftig dran greift, bringt das gewaltige Werkzeug nicht vom Flecke. Anders ist es mit Calderons Tragödien. Hier ist bey aller Stärke des Gemüths und der Phantasie der Stiel (oder das Griffbret) einer Zither (oder Guitarre) fein musikalisch zu handhaben, obwohl ich deßhalb nicht rathen will, diese Stücke mit Operisten zu besetzen. Doch etwas andres will ich rathen: Wenn man keine Schauspieler hat, die sich auf die Notenlose Musik der Rede verstehen; so gebe man Calderons Tragödien nicht nach Schlegel, und nicht nach Gries. Man schicke einen deutschen Theaterdichter darüber, der die Saiten abspannt von der spanischen Zither; es wird alsdann viel leidlicher anzusehen seyn, wenn die Darstellenden damit handthieren, wie mit einer Wurfschaufel.

Sey jedoch ein Stiel stark oder zart, dick oder dünn, lang oder kurz; jeder Schauspieler muß bedenken, daß er es nicht allein ist, welcher ihn anzugreifen hat. Was das sagen will, könnt'

ich Schulgerecht aus dem Unterschiede erklären, der zwischen dem Style einer Rolle und dem Style des ganzen Stückes Statt findet. Aber ich will lieber zu Kotzebue's artigen Rosen zurückkehren, und sie mit Anton Walls Stück: Die beyden Billets vergleichen. Man sollte meynen, Peter und Susette wären nicht mehr noch minder, als Görge und Röse, und könnten das Spiel hier wie dort, bey einem und demselben Stiele anfassen. Das geht aber nicht an: denn obwohl darauf, daß jene französische, diese deutsche Bauernkinder sind, eben nicht viel ankommen möchte, so muß man doch bedenken, daß Herr Lamoignon von Malesherbes kein Dorfbarbier Schnaps ist, und daß Peter und Susette in ihr Spiel keinen solchen Stiel stecken müssen, den dieser feine Mann nicht auch anständiger Weise mit angreifen könnte. Wenn daher in den Rosen Suschen schluchzet, daß sie der Bock stößt, so schießt sie einen. Thut es Röse, so ist eben nichts dagegen zu sagen.

Summa Summarum: Der Styl ist der Stiel, und die Verwechselung beyder Wörter kann nicht für einen Sinnentstellenden Schreib- oder Druckfehler gehalten werden.

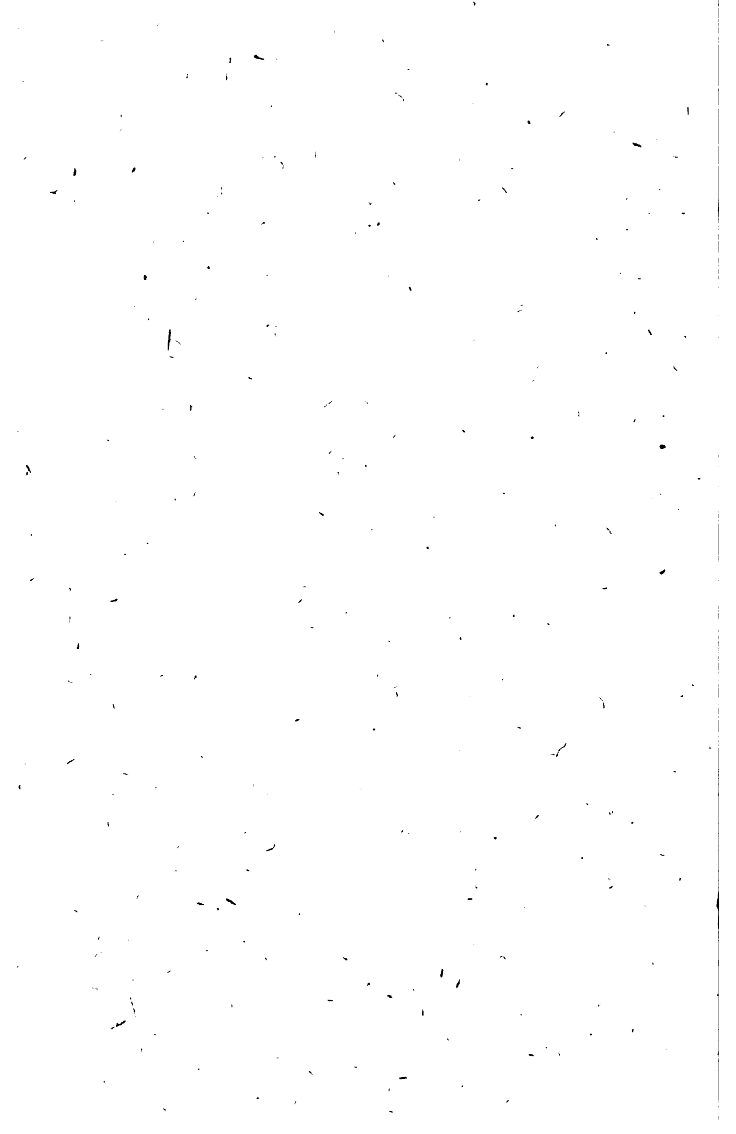
Soweit die beyden Wörterbuchsartikel. Ihre Verwandschaft mit dem Gegenstande vorstehender Abhandlung liegt auf der Hand. Der Versvortrag gehört zur Deklamirkunst, und ist in seinen feineren Schattirungen von dem Style abhängig, welchen eine Bühnendarstellung erfordert. Zwar darf Susette so wenig als Amine die Verse scandiren oder rädern, die Reime wegwerfen oder damit klingeln; aber während diese den Vortrag tragen darf, kann (oder soll vielmehr) jene ihn laufen lassen. Kotzebue hat seinen Susetten dies durch die Versart sehr erleichtert; aber wenn er auch das Stück in den correctesten Alexandrinern geschrieben hätte; der niedrigere Styl der Dichtung würde immer auch den Styl ihres Vortrags niedriger bestimmen.

Druckfehler.

S. 9.	Z. 13. v. u.	lies: andres Licht, statt: anders Licht.
— 12.	— 1. v. u.	l. trällern st. trillern.
— 14.	— 7. v. u.	l. schlossen st. schlosen.
— 15.	— 6. v. o.	l. Hörer st. Hören.
— 34.	— 3. v. u.	l. Stünden st. Stunden.
— 48.	— 4. v. o.	l. p. st. x.
— 52.	— 7. v. u.	Reime st. Räume.
— 72.	— 13. v. u.	setze ein Comma zwischen **war** und wofür.

Man bittet, besonders den Druckfehler S. 48. zu verbessern, weil er eine Unrichtigkeit ausdrückt, die sich leichter einsehen, als der richtige Buchstabe errathen läßt.





H. C. Hamann.
8. Juli 1842.

Memel.
Grabenstrasse
435.

